

دكتور نعيم عطية

نزهة العيون

اقرأ
تصدر أول كل شهر
[٤٨٧] – مايو – ١٩٨٣

رئيس التحرير **أنيس منصور**

دكتور نعيم عطية

نزهة العيون



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

إهـــداء

إلى

الفيلسوف الأديب

فؤاد كامل

الذى كلما أمسكت بقلمى المتواضع لأكتب فى الفن كلمة أضاءت فى وجدانى ثقافته الرصينة وشخصيته الحلوة

ن . ع .

ما الجمال .. ؟ هل هو نفاق اجتماعى .. ؟

فليهنأ العالم بالجمال والمتعة :

كان المصور الفرنسى أوجست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩) من أكثر الفنانين اهتمامًا بالجمال الذى سجله فى لوحاته . ويقول موضحًا فلسفته فى الفن والحياة : إنى أرفض كل التعاسة التى فى هذه الحياة ، أنا الفنان الفقير الذى لا أملك فى غرفتى شيئًا على الإطلاق ، أرفض الفقر ، وأريد للعالم أن يكون فى ثراء لوحاتى ، فى بهائها ، فى غنائيتها ، فى ألوانها ، فى نعومتها . فليهنأ العالم بالجمال والمتعة ، وليسقط الفقر والذل ، وليفرح الإنسان ، فعلى الأرض السلام ، وبالناس المسرة ، هذه هى أعمق الحكم ، وهذه هى فلسفتى ، إذا كنت فقيرًا ، لا أبيت ألاّ عند رفاقى من الفنانين وأجلب من أحد الأصدقاء كسرة خبز جاف لعشائى ، فلتكن لوحاتى للناس جميعًا : الأمل ، التنهيدة ، الحلم ، الابتسامة ، الشوق ، وأيضًا فرحة الحياة وزهرة العمر....

ثم يمضى الانطباعى الكبير رينوار فيقول : « أحب الوجنات الوردية ، والشفاه الندية ، أحب المرأة الفاتنة ، وأحبها أكثر عندما تتزين بالثياب ، والقبعات ، والدانتيلا ، والأحذية المخملية والقفازات الحريرية والأقراط والقلائد . لن أرسم فى لوحاتى فقرًا ، ولا جوعًا ، ولا مرضًا ، لأننى أعرف الفقر والجوع ، وأحس بالأوجاع فى مفاصلى وعظامى ، قد لاتكون لهذه المتع التى أودعها لوحاتى قيمة ذات بال بالنسبة لمن يعيشها فعلاً ، وشبع منها ، ولكن بالنسبة لمن كان محرومًا مثلى فهى تعنى الكثير » .

وقد ظل رينوار حتى أخريات أيامه يبحث عن الجمال ، وتبدو نساؤه المستحمات كما لو كنّ قد جئن إلى لوحاته مع مشرق الإنسانية . ولهذا فإن مستحمات رينوار مخلوقات من نوع آخر ، إنهن يفجرن مافى القلب الإنسانى من توق إلى الصحة الموفورة ، وإلى الشباب السخى ، وإلى نضارة لا يطولها الذبول أو المرض .

ولذلك أمكن أن يعتبر عالم رينوار الجمالى عالمًا يقف عند مفرق الطريق بين الواقع والمثال ، بين الموضوعية والخيال ، فهو يتعدى دون وعى منه اليومى العابر إلى الأبدى الذى لا يتطرق إليه الزوال . هذا كنز الفقير رينوار الذى دبت الأسقام إلى جسده وخلفت له الأوجاع .

ولكن فلنستمع إلى زميله الانطباعى الكبير إدجار ديجاه (١٨٣٤ – ١٩١٧) ، يوجه إليه الانتقادات فيقول « إن نساءك ، يارينوار ، بدينات مرفهات ، ينضحن كسلاً ودعةً ، إنهن جميلات وكفى ، وإنه لجمال أجوف » .

ثم يستطرد ديجاه فيقول : « انظر إلى فتيات الباليه عندى ستجد أن العالم الجميل الذى شيدته أنا يخفى تحت طياته الشقاء الذى تكابده تلك الفتيات ليظهرن على المسرح مثل فراشات مضيئة كل ليلة . إن نساءك يارينوار يقتربن كثيرًا من نساء المصور الفلاندرى بيتر روبيتر ، ولكن مع الفارق ، إن نساء روبيتر أسطوريات

ونساءك أنت عصريات فقدن نكهة الأزمان الخوالى ».

ويبين من هذا الجدل حول الجمال بين علمين من أعلام فن التصوير المعاصر ، أن الجمال قد لا يقتصر على النظر إليه باعتباره من نتاج الطبيعة فحسب ، بل يمكن أن يدرج فى مفهوم الجمال قيم اجتماعية أيضًا . وإذا كان رينوار أراد أن يقف عند المظهر الخارجى للجمال ، فإن ديجاه صوب إلى الجمال نظرة أكثر تغلغلاً بهدف الصدق واستجلاء مزيد من الحقيقة .

واذا نظرنا إلى لوحات ديجاه فسنجد فيها الأجساد هزيلة ، نافرة العظام ، صورت بلا إشفاق ، وبمجرد رغبة فى الوصف لا ترحم ، بلاغنائية تمجدها ، بلا دفاع أو عزاء أو هجاء ، رؤية لا براءة فيها . لا تبغى إثارة الإعجاب ، عطشى إلى المعرفة كى تصف ، وإلى الوصف كى تعرف ، مضحيةً بكل شىء فى سبيل التعبير عن الحركة .

فنٌّ قاس ، يزيده قسوة وهج اللهب والظلال المنعكسة على البشرة من مصابيح المسرح ، مجسمة الوجنات الغائرة والظهور المحدودبة . وعندما تشتعل الألوان الطباشيرية تلمح تحت الثريات وضاءةً خلابةً للوحات البالية براقصاتها المنغمسات فى دوامة الرقص بأرديتهن الهفهافة ، ومساحيقهن الصارخة . لا راحة فى عالم الرقص . السكون شىء مكره عليه . مجرد لحظة مؤقتة ، لحظة انتقالية . الخطوات محسوبة ، والوقوف على أطراف الأصابع . ما هو طبيعى فى عالم الرقص ليس طبيعيًا فى عالم الحياة ، الرقص حركة مجردة ، امتداد فى الزمان والمكان . الراقصة ليست أمراة ترقص لأنها – على حدّ قول الشاعر مالارميه – ليست امرأة ولا ترقص ، إنها شكل ، طيف ، نسمة ، حلم ، مخلوق لا مثيل له ، فريد نادر ، شفاف ، رقيق ، جسم بلوى نورانى ، ثوب من الحرير الهفهاف المتطاير .

ويبين لنا من ذلك أن الجمال يتأتى هنا من عملية تصعيد للواقع إلى ماهو أعلى

من أن يكون لحمًا وعرقًا ، ويصبح الجمال أطيافًا وعطورًا وأضواء ؛ وذلك بفضل ما لدى الفنان من قدرة على أن يذيب الملموس فى ألوانه وظلاله . ولا شك أن الجمال فى اللوحة التشكيلية كثيرًا ما يأتى من إتقان الفنان لصنعته ، وعندئذ كما يكون الجمال من فيض الروح يكون أيضًا نتاج اليد المدربة .

وقد كان « ديجاه » شخصًا صعب الإرضاء ، يقسو على نفسه كما يقسو على الآخرين ، وبينما صّور هذا الفنان العملاق للمرأة أجمل اللوحات ، ظل ناقمًا على النساء ، كارهًا لهن . وقال لصديق له ذات مرة : « أنا لا أرسم المرأة ذاتها بل أصورها على أنها حيوان جميل ، حركاته رشيقة ، وإيحاؤه بالألوان غنى. المرأة التى أغرقها فى أضوائى ليست المرأة التى تعرفها أنت باعتبارك رجلاً من لحم ودم ، بل هى فراشة تتألق تحت ضوء مصباح ، وربما احترقت بناره بعد هنيهة ، النساء والفتيات فى لوحاتى لسن جميلات . قسماتهن بليدة ، لكن الجمال يأتى من خارجهن ، من الأضواء التى تنعكس على قسماتهن وثيابهن ، على حركات الذراع المرفوعة والساق المنثنية ، والعنق الممطوط ، والنظرة المتعبة . الراقصة مثل جواد السباق عنقه ممدود ، وسيقانه مشدودة والعرق يتصبب على جسده العارى اللامع ، كما لو كان يرتدى ثوبًا من الحرير الفاخر » .

ويبين من ذلك أن المرأة بالنسبة لمسيرة الفنان نحو الجمال ليست سوى معبر ، لا يقف عندها لذاتها بل لما تفجره فيه من ألوان وظلال وخطوط وتكوينات ، فهى إذن مجرد تجربة وجود ، لكنها ليست الوجود ذاته .. ولهذا أيضًا فإن كثيرًا من المصورين لم تكن أقرب النساء اليهم وألصقهن بهم معبره إلى عالمه الجمالى . وذلك كما قلنا لأن المرأة بالنسبة للفنان ليست هى المرأة بالنسبة للرجل العادى .

إطمسوا العيوب :

ولنستمع الآن إلى ماكان يقوله أحد أساتذة الفنون الجميلة لطلبته ومنهم المصور العبقرى هنرى دى تولوز لوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠١) ، لأننا بعد أن ننقل أقوال ذلك الأستاذ ، سنتبين من خلال مفهوم الجمال لدى لوتريك بعدًا جديدًا لا نستغنى عنه ، كى نفهم ماطرأ من تحول على مفاهيم الجمال فى القرن العشرين .

يقول الأستاذ كورمون « إن النساء الثريات كنز للفنان ، ولهذا فإنه يجب أن يتصرف نحوهن بلباقة وحصافة . وعندما ترسموهن عليكم دائمًا ألا تضخموا الأنف ، وأن تظهروا الفم كبرعم وردة صغيرة . وأن توسعوا من العيون وتطيلوا العنق . عليكم أن تهتموا بإبراز استدارة الكتفين ، وليونة الذراعين ، وبروز النهدين ، ونحافة الخصر . هذا ماتحبه النساء اللاتى سيدفعن لكم بسخاء كى ترسموهن . ومن المهم جدًّا أن تطمسوا التجاعيد وتخفوا التآليل والبثور وغيرها من العيوب . كما يجب عليكم الاهتمام بالقلائد والأقراط والخواتم وغيرها من المجوهرات لإبراز ثراء السيدة الجالسة أمامكم . وباختصار ، تملقوا النساء اللاتى ترسموهن . يجب أن تبدو اللوحة أنموذجًا فى الأناقة والرقة والثراء ، لا تخجلوا من النفاق . إنه كالأكاذيب التى يستخدمها الطبيب فى علاج مريضه ، إنه وسيلة متعارف عليها لترويج لوحاتكم » .

يبين من ذلك جيدًا أن صنّاع الجمال من المصورين قد يتردّون فى فخ النفاق ، وعندئذ يصاب المرء بالغثيان إذا جال ببصره فى اللوحات الجميلة التى تزخر بها القصور ودور الأثرياء والأوساط الرسمية أو شبه الرسمية . ولكن يظل من الفنانين المخلصين من يتمرد على مثل تلك النماذج الرائجة للجمال ، الذى يمكن أن يسمى بالجمال التجارى .

وقد كان لوتريك واحدًا من هؤلاء الفنانين المخلصين ، فكتبت الصحف ضده تقول : « إنه يصور لوحاته فى بيئات قذرة وبسخرية متعمدة من الذوق العام ، بألوان غير نقية ، تبزغ منها مخلوقات مريعة هى أشباح الفقر والرذيلة » ، و« هو يمثل النزعة الحديثة فى الفن المعاصر ، ألا وهى نزعة الابتذال وعبادة القبح » على أن تلك الصحف أيضًا لم تستطع أن تنكر أن تصاوير لوتريك « تنطوى على درس فى الجراحة الأخلاقية » .

لقد بحث لوتريك بشجاعة عن الجمال فى الأنماط البشرية المتجردة عن الزيف والكذب .. ووجد فى النفوس الملطخة ما ألهب لوحاته بالخطوط والألوان التى ماكان يقدر عليها إلا من كان مثله أريب الصنعة ، مرهف الحس ، قاسى الملاحظة . وقد فضل لوتريك الوجوه الشاحبة ، والأجساد المجهدة المستهلكة التى مازالت تحتفظ بجذوة أخيرة من الحرارة الإنسانية .

قوّة التعبير بدلاً من جمال التعبير :

وإذا كانت المرأة عند رينوار مجرد حيوان جميل يفيض حيويةً ويتفجر صحّةً ، فذلك لأن « الانطباعية » التى انتمى إليها هذا الفنان كانت فنًّا قائمًا على إنطباعات بصرية بحتة . ولكن « التعبيرية » التى غزت الفكر التشكيلى بعد ذلك أرادت أن تتغلغل إلى ماهو أعمق من السطوح الظاهرية ، لإبراز الأشياء على ماهى عليه . وقد تعرضت الأشكال المألوفة بسبب ذلك لما سمى « بالتحريف » أو « التشويه » وذلك خدمةً لتلك الحقيقة الداخلية التى أضحت أغلى من الانسجام البصرى للمرئيات . وحلّت بذلك « قوة التعبير » محلّ « جمال التعبير » مما برر إجراء مسخ الكائنات وإبرازها فى هيئة ليس ثمة ما يمنع من أن تكون منفّرة ، وذلك لتحقق الصورة فى قلب المتفرج صدمةً ، فقد أضحى هذا المنهج الجديد الذى سمى

بالتعبيرية يسمح باستخدام الوسائل الفنية لرجّ الجمهور وإيقاظه من سباته ، كى يفتح عينيه ، فيرى دمامة الواقع الذى يعيشه ، ومن ثم بدت فى التعبيرية رنّة نقد للأوضاع المستتبة ، واحتجاج اجتماعى .

ولم يعد الشبه الخارجى فى لوحات الأشخاص هو المهم ، بل صارت الدلالة العاطفية هى التى تستهوى التعبيريين . وأصبح الإنسان فى جميع حالاته – لا فى أبهى حالاته فحسب ، كما كان عند أساتذة عصر النهضة – موضوعًا جديرًا بالتصوير فى نظرهم . وقد صوروه مريضًا ، خائفًا معذبًا ، مهانًا ، منزويًا ، ضائعًا فى شوارع المدينة ، فاقدًا لهويته ، بل فى أغلب الاحيان استطاع الفن من خلال التعبيرية أن يصير هادفًا ، فإن لوحة أم فقيرة ، أو فلاح ميت ، أو عاهرة يمكن أن تكون اتهامًا عنيفًا . كما يرجع التأثير الباهر الذى تحققه بعض الأعمال التعبيرية على الأخص إلى الاستخدام الجرىء للألوان القوية غير الملطفة . كما اكتسب اللون فى بعض لوحات التعبيريين وظيفة أخرى ، فبدلاً من أن يعكس مظاهر الواقع أضحى رمزيًا ، ولذلك رأينا فى اللوحات التعبيرية الوجوه الخضراء ، والجياد الزرقاء ، والبحار الصاخبة ذات الأمواج الحمراء ...

وهكذا بدت مسألة جديرة بالاعتبار بالنسبة لموقف الفنان الحديث من الجمال ، إنه يستخدم فرشاته وقلمه كثيرًا لإعلان تمرده على الأنماط المستتبة للجمال . ويطرح بشكل جائر أحيانًا السؤال الأبدى : ما الجمال ؟ وقد يقدم لنا تصوراته الخاصة أو تصورات تحريضية لا تخلو من الإغراب أو تعمد التشويه والدمامة ، حتى يثير فى نفس مشاهده إجابات جديدة وأصيلة . وقد يترتب على تصوراته المبتكرة للجمال أن يفتح آفاقًا رحبية للمشتغلين بالأزياء والتجميل ومن على شاكلتهم ، ولعل المثل الذى يجدر أن نذكره فى هذا المجال هو المصور الهولندى كيس فان دونجين الذى

أثارت ألوانه الوحشية البرتقالية والصفراء والخضراء والبنفسجية والحمراء على وجوه نسائه كثيرًا من الابتكارات الخلابة فى الأوساط المعنية ،

الجمال مفهوم حضارى :

ولا تنبعث الرؤية الفنية الحقة لزامًا من الرضاء بالأنماط المستتبة ، وتمجيد الذوق المستقر ، بل قد تنبثق من التمرد على الوسط المحيط بالفنان ، وإذا وضعنا فى الاعتبار أن مفهوم الجمال على خلاف ماقد يبدو للوهلة الأولى من أكثر المفاهيم اختلافًا عليها ، فإننا نفهم كيف أن مصورًا مثل بيكاسو ، بعد أن كانت نماذجه النسائية فى « المرحلة الوردية » من فئة على قدر مقبول من الجمال الكلاسيكى ، تحولت منذ لوحته « فتيات أفينيون » (١٩٠٦ – ١٩٠٧) تحت تأثير النحت الزنجى ، والنزعة التكعيبية إلى ابتداع شخوص نسائية على قدر كبير من الدمامة فى نظر النقاد المحافظين ، ونذكر من هذه اللوحات على سبيل المثال « ثلاث نساء » (١٩٠٨) و « امرأة تمسك مروحة » (١٩٠٩) ثم « نساء على الشاطئ » (١٩٢٣) و « الراقصات الثلاثة » (١٩٢٥) و « امرأة على مقعد » (١٩٢٧) .

وقد كف الجسد الإنسانى الذى طالما هام به إعجابًا فنانو عصر النهضة الكبار من أمثال ليوناردو دافينشى (١٤٥٢ – ١٩١٩) وميكائيل أنجلو (١٤٧٥ – ١٥٦٤) ورافيل (١٤٧٣ – ١٥٢٠) فعكفوا على تقصى بنيانه الكامل ، وتحرى الانسجام بين أعضائه ، كف هذا الجسد فى القرن العشرين عن أن يكون الموضوع المفضل لدى فنانيه . لاشك أن ثمة من شغل به مثل الإيطالى اميديو موديليانى (١٨٨٤ – ١٩٢٠) والفرنسى هنرى ماتيس (١٨٦٩ – ١٩٥٤) اللذين كما رسما وجوهًا لا انفعال فيها ولا عاطفة ، رسما أيضًا الجسد النسائى فى خطوط انسيابية تنضح رقة وليونة . على أن الجمال البدنى ووسامة الوجه وحلاوة التقاطيع لم يعد

يعمل لها حساب كبير فى فن التصوير على أى حال ، وذلك على الأخص ، لأن هذا الجمال قد أصبح يبدو مجرد أكذوبة طالما أن الجمال الطبيعى أمر تختلف فيه تقديرات الناس أنفسهم . ويكفى أن نذكر فى هذا المقام تصور شعراء العرب القدامى للجمال الأنثوى ، ونقارنه بتصوير الشعراء الرومانسيين الفرنسيين والإنجليز له مثلاً .

ولكن الجمال مفهوم حضارى متطور أيضًا . فقد تلتقى بأمراة اكتملت لها مقاييس الجمال كلها ، ومع ذلك فلا حياة فيها أكثر مما فى كتلة من الرخام أو الحجر . وقد تلتقى بامرأة عادية بسيطة وبرغم ذلك تأسرك شخصيتها . كان الإغريق يتطلبون فى قامة المرأة التناسب والانسجام وكمال الخط ، لكن الجمال أصبح له الآن عدّة جوانب ومظاهر أخرى . وتتزايد هذه المظاهر وتتنوع تبعًا للمستويات والمفاهيم الحضارية . كما أن الروابط بين الرجل والمرأة أصبحت مغايرةً لروابطها قديمًا . ولهذا كله انعكاسه البين على مفهوم الجمال .

قد لا تكون المرأة العصرية جميلةً إذن ، ولكنها جذابة ، فجمال المرأة اليوم ينطوى إلى جانب القيمة الحسّية على قيمة أخرى معنوية ترتبط بالحضارة الحديثة ذاتها . وإذا نظرنا إلى لوحة « النسوة » التى صورها الفرنسى المعاصر فيرنان ليجيه (١٨٨١ – ١٩٤٤) رأينا عصر الآلة يطلّ علينا من خلال أجساد ضخمة متينة البنيان : أعناق كأعمدة صلبة ، شعر ينساب مثل صفائح الزنك ، رءوس مثل كرات حديدية ، نظرات فولاذية ثاقبة غامضة ، لا نعرف إزاءها ما إذا كانت هذه « النسوة » تسمعنا وتبصرنا أم أنها لا تسمع ولا تبصر ، لكن هذه الدمى النسائية على أى حال ، تجسّد تشوقنا إلى الكمال والقوة ، ولهفتنا إلى التحرر من العجز والمرض والشيخوخة .

الروائى والحقيقة المرئية

إذا تأملنا الأشياء التى تنصب عليها العين العادية وجدنا أن تنوعها المرئى لا يقع تحت حصر.إن مشاهد الطبيعة الخارجية ومشاهد الطبيعة الداخلية على حد سواء يمكن أن تتتابع على عدسة العين بطلاقة وبلا أدنى قيد . أما المفردات التى تتألف منها الصورة الوصفية ، فهى بحسب تجربة الروائى المحنك ، محدودة نوعيًّا على الأقل . ويميل عددها إلى النقصان حتى يتأتى للنص أن يكون مقروءًا ومستوعبًا . إذ أن عملية تحديد معالم الشىء بالوصف يتطلب مزيدًا من الإفاضة فى التفاصيل . ويمتد النص الوصفى ويتشابك إذن تبعًا لتزايد عدد الأشياء فى الصورة ، بل وتبعًا لتعقيد بعض هذه الأشياء أحيانًا . فلا يكفى لتشييد الصورة الوصفية أن تذكر مفرداتها كأن تقول هناك شجرة ، أو هذا كرسى ، بل يجب أن يستطرد الروائى فى بناء الصورة الروائية إلى عرض الكثير من الجزئيات التى يحتاجها المعمار الفنى للرواية

ثم يمضى إلى تقصّى الروابط بين مفردات الصورة ، ولهذا فإن الروائى يجد نفسه ، حتى لا يتردّى فى استفاضات لا يحتملها اكتمال الصورة الوصفية ، مضطرًا إلى التغاضى عن مفردات كثيرة ليتحاشى ما يتطلبه ذكرها من الدخول فى تفاصيل وصفية وتقصى علاقات تتزايد بتزايد المفردات فى الصورة . ويخلص الروائى من ذلك إلى تبين أهمية الحذف وجدوى التركيز لتحقق الصورة القلمية الغاية المرجوة منها فى البناء الروائى .

تناقص الأشياء وتكاثرها :

وتترتب على هذه الظاهرة نتيجتان أصوليتان : أولاً : أن الأشياء الموصوفة فى الصورة الروائية بتناقصها الوجودى تجد أهميتها قد تزايدت ، وقدرها قد علا لما تستتبعه من رعاية الروائى لمفردات صورته انتقاء ومعالجة . ثانيًا : أن هذه الندرة التى تكتسبها المفردات فى الصورة الروائية تزيد الأواصر بينها وثوقًا . إن الشىء الموصوف لا تتضح كينونته فى النص الأدبى من مجرد ذكره ، فهو لا يوجد بذاته ، لأن كلاًّ من مفردات الصورة القلمية يستمدّ مفهومه ومبرر وجوده من علاقاته بسائر المفردات الأخرى التى تشغل معه الصورة الروائية . وعلى ذلك أمكن القول بأن الأشياء فى الصورة الروائية « منفتحة » ، لأن هذه الصورة علاقات متشابكة . ويتوقف تشييد الشىء على وصف الروائى له .

وهذا الوصف قد يقصر ويطول حسب تقدير الروائى وقدراته دون إمكان وضع تحديد مبدئى لما يمكن أن ينتهى الوصف عنده .

وإذ يتعامل الروائى بالكلمات ، أى بأداة تصوير غير مباشرة فسيجد أن الكلمة ذات بعدين : الأول للعين ، والثانى للأذن . ثم يأتى بعدٌ ثالث للذهن أيضًا . وليس بجائز للوصف الإبداعى فى « الصورة الروائية » أن يهمل خصيصة اللغة هذه

وهكذا يبدو العالم الفريد الذى يمكن أن تقيمه الكلمات فى « الصورة الروائية » بما يحتويه ذلك العالم من علاقات مجازية يمكن أن توحي بالعديد من الصور البعيدة التى لا يمكن إلا للكلمات أن تقيمها بمالها من إيقاع سمعى وبصرى وذهنى على ماتقدم . فالإيحائية التى للصورة القلمية أمر أبعد مدى وأشد تغلغلاً من الايحائية التى لأى صورة من نوع آخر ، كالصورة السينمائية مثلاً ، وذلك على الأخص متى تأتّى للقارئ أن يتنبه إلى علاقات التداعى التى تولدها الكلمات ..

وقد ذهب بعض الكتّاب إلى تقسيم غريب للفنون ومن هؤلاء الكاتب الكبير بول فاليرى فى كتابه « مصيرنا والآداب » فقد قال : « إن الجانب الوصفى من الأعمال الأدبية يمكن أن يستبدل به تصوير مرئى . إن مناظر الطبيعة والبورتريهات لن تكون مما تمتد إليه الآداب . وستفلت من استخدامات اللغة . وبالمثل فقد ذهب أندريه بريتون فى « إعلان السيريالية » إلى أن وفرة التصاوير الفوتوغرافية من شأنه إلغاء الوصف من النصوص الأدبية .

وبعبارة موجزة ، فإن « الوصف » بالنسبة لهؤلاء الكتاب ليس سوى بديل للصورة التى تلتقطها عدسة الكاميرا ، سواء أكانت الكاميرا الفوتوغرافية أم السينمائية . والسبب فى ذلك واضح ، فهم يسندون إلى كلٍّ من الوصف والعدسة مهمة مشتركة ، ألا وهى « تصوير الأشياء بحذافيرها » ، ومن ثم كلما كانت الإيماءات أكثر اقترابًا من « المضمون المسبق » (أى من عينية الشىء المصور) كلما حظت بالاستحسان والقبول فى نظر هذا النفر من الكتاب .

ولكن هذه التفرقة تتصف بكثير من عدم الإدراك بمصير الصورة الروائية . فإذا كانت الصورة المرئية ستقصى اللغة من بعض المجالات التى كانت تشغلها إلاّ أن هذا الإقصاء سيتيح أن تكتشف اللغة الروائية موضوعاتها اللصيقة بها ، وذلك على النحو الذى طهّرت به الفوتوغرافيا فن التصوير من الانشغال بالشبه التسجيلى .

ولنقف ملياً إزاء معنى (الواقعية) فقد كان ولا يزال للواقعية تأثير كبير على الصورة الروائية .

ويمكننا أن نلاحظ فى هذا المقام أن « الواقعية » تتفرع إلى فرعين كبيرين تبعًا لوجود المؤلف أو عدم وجوده فى المخطط الأساسى . فإذا لم يكن المؤلف مُسْتَدْعًى فنحن إزاء « نظرية مباشرة فى تصوير الوجود » . أما إذا تدخل المؤلف فإننا نكون إزاء « النظرية غير المباشرة فى رؤية الوجود » ، وفى هذه الحالة الأخيرة يتولد تقسيم جديد : فإما أن رؤية الوجود تقترب بفضل حدس عميق من « العالم الموضوعى » ، وإما أنها تجاهر بالخلجات الذاتية للمؤلف فحسب .

وقد عرفت فى صدد « الرؤية المباشرة فى تصوير الوجود » طبقتان من الكتاب . الأولى ساذجة تدعى أن الرواية هى الحياة ذاتها . ولئن كانت لا تصرح بذلك فإنها تتكلم عن الشخصيات ، كما لو كانت من لحم ودم ، وكما لو كان بالإمكان الالتقاء بها فى الشارع ، حتى ليقول القارئ لو كنت مكان البطل لتصرفت مثلما تصرف .

على أن ثمة واقعية أخرى غير هذه الواقعية الساذجة ، هى ما يمكن أن نسميها « بالواقعية الأربية » . وإذا كانت الواقعية الساذجة تجهل معنى الإيماءات والإيحاءات فى العمل الأدبى فإن الواقعية الأربية على العكس من ذلك تعترف بها . ومن ثم تسلم بأن المخلوقات الروائية انما تعتمد على طبيعة الإيماءات التى ترسى وجودها ، ومن ثَم هى تقترب من الحياة الواقعية دون أن تكون والحياة الواقعية شيئًا واحدًا ، كما فى « الواقعية الحرفيَّة » .

القلم والفرشاة والكاميرا :

وإذا لم تكن « الصورة الأدبية » نقلاً حرفيًا من الواقع ، بل مجرد اقتراب منه ، فما مدى « ملاءمة » ترجمة هذه « الصورة القلمية » إلى « صورة مرئية » سواء

بواسطة ريشة الرسام ، أو الكاميرا الفوتوغرافية ، أو الكاميرا السينمائية ؟

ولنقرأ فى هذا المقام ردًّا من الشاعر مالارميه على هذا التساؤل . إنه يقول : « أؤيد كل امتناع عن تصوير كتاب ، لأن كل مايثيره الكتاب لابدّ أن يدور فى مخيلة القارئ» كما كتب فلوبير إلى صديق له يقول: مادمت على قيد الحياة، لن أسمح بتزيين كتبى بالصور ، وذلك لأن أروع الوصف يفترسه أضعف الرسم،فمنذ اللحظة التى تحدد هيئة الرجل بالقلم على الورق فإنه يفقد خصيصة التعميم التى تجعل القارئ يقول وهو يقرأ النص الأدبى : « إنى رأيت هذا » أو : « هذا يجب أن يكون » إن المرأة المرسومة تشبه امرأة بعينها . وهذا كلّ مافى الأمر . فإذا جرى التصوير بالرسم أو العدسة أصبحت الفكرة مقفلة ومكتملةً ، ومن ثم تضحى كلّ عبارات الكتاب غير مجدية ، بينما أن امرأةً موصوفة بالكلمات تبعث على الحلم بألف امرأة . ومن ثم فإننى أرفض رفضًا باتًا كلّ نوع من التصوير لكتبى .

ومن ثم لاتقاس قيمة العمل المكتوب بالشبه بين الكائنات المتخيلة والأشياء ذاتها ، بل بالتماسك الخاص الذى تتمتع به الإيماءات التى يجمعها العمل المكتوب بين دفّتيه .

يقول الروائى الكبير مارسيل بروست : « إن ثمة من أراد أن تكون الرواية نوعًا من التتابع السينماتوغرافى للأشياء . على أن هذا المفهوم لا يعدو أن يكون لغوًا » ومن هذه العبارة ذات الدلالة الهامة يمكننا أن نمضى فى استجلاء جانب من خصائص كل من « الصورة الروائية » و « الصورة السينمائية » وذلك من خلال استجلاء لطبيعة « فن السرد » سواء فى مجال الأدب أو فى مجال السينما .

وأوّل سؤال يستوقفنا فى هذا المقام هو : إلى أىّ حدّ يحكم «السرد » العمل الروائى ؟ يقول الناقد كلودبريمون فى مقالة بعنوان « وظيفة السرد » : « يجب ، بل يكفى أن يحكى (العمل الروائى) حكاية . ويستقل بناء هذه الحكاية عن كل

التكنيكيات التى تتولاها بالتقديم . قد يتبدل مقامها من تكنيك إلى آخر دون أن تفقد خصائصها الذاتية . فإن موضوع قصة يمكن أن يستخدم مشروعًا لباليه ، ويمكن أن يُقدَّم رواية على المسرح أو الشاشة . واضح من هذا إذن كيف يتنقل الموضوع من ضرب إلى ضرب من ضروب التعبير . إنها كلمات تلك التى نقرأ ، وهى صور تلك التى نرى ، وهى حركات تلك التى نعاين ، ولكن من خلال تتابع لحكاية تروى .

وتقود هذه النظرية الناقد الذى يتمسك بها ، على مايبدو إلى نهاية موقف مألوف : فإذا تجسمت الحكاية المسرودة وأصبحت فيلمًا ، أو أفرغت فى حركات إيقاعية وأصبحت باليهًا أو تمثيلاً صامتًا إلى آخر ذلك ، فإن هذه التحولات لا تؤثر فى بنيان الحكاية ذاتها التى تظلّ معانيها واحدةً فى كلّ الحالات . على أنه متى استخدمت الكلمة أو الصورة المتحركة أو غير المتحركة أو الحركة الإيقاعية لتحكى حكاية فإنها يجب أن تلتزم بتجسيم الحكاية التى تروى من خلال تتابع أحداثها .

وليست النتائج المترتبة على هذا الرأى بخافية . فإن أى تقويض لعامل السرد يُعْدِمُ كل احتمالٍ لنماء الفن الروائى ، سواء فى الأدب أو السينما أو غيرهما أيضًا .

على أن نظرية كلود بريمون هذه أصبحت محلاً لكثير من الجدل والاعتراض إزاء التجارب الطليعية فى مجال الرواية الحديثة . فمن المعروف أن القيمة الأولية لهذه التجارب تتمثل فى الطريقة التى تتجمع بها منذ الصفحات الأولى مادة الأحداث ، ثم فى تحطيم كل تسلسل تتابعى للجزئيات المروية ،فالرواية الحديثة تتم على الأخص من خلال تركيب الخلايا الوصفية . فليس فى الرواية أحداث بمعنى الكلمة ، بل هناك جزئيات لصور وصفية تومئ إلى وقوع أحداث ليس بينها فنيًا أى تتابع تاريخى ، ولهذا فإن العملية الروائية فى الرواية التجريبية عملية ترتيب وتنسيق جزئيات الوصف ، أو هى بعبارة أخرى عملية « إخراج » أدبى إذا أردنا أن نستعير

من السينما أحد مصطلحاتها الأساسية .

ومن ثم أمكن بذلك إجراء توسيع فى مفهوم الرواية بحيث تستطيع تعريفها بأنها « وضع للجزئيات فى موضعها الصحيح » وهذه الجزئيات فى الرواية التقليدية تقوم على تتابع الأحداث ، أما فى الرواية الحديثة فإنها تقوم على تتابع الإيماءات .

ويمكن أن نخلص من ذلك إلى أن التجديد فى الرواية الحديثة قد تجلّى بالأخص فى إحلال « تتابع الإيماءات » محل « تتابع الأحداث » . أو بعبارة أخرى أصبحت « الصورة الروائية » على الأخص صورة وصفية مركبة من إيماءات متتابعة .

الرواية والسينما :

وإذا أجرينا مقارنة سريعة بين فنى الرواية والسينما لنتبين على الأخص صلاحيات الصورة القلمية فليس ثمة حاجة إلى جهد كبير للتدليل على الفوارق الأساسية بين هذين الفنيْن فى مضمار الإيماءات . إن الإيماءات المستدعاة بواسطة الصور الفيلمية أكثر اقترابًا للواقع من الصور القلمية . إذ أن الأولى تعدّ ملموسة أكثر من الثانية ، على أن استيعاب الصور الفيلمية يكون باعتبارها على أى حال « واقعًا متوهمًا » . فمهما كان الشبه بين الصورة الفيلمية والواقع إلاّ أنها ليست واقعًا بحال . أمّا الصور القلمية فإنها أكثر تجردًا لما للكلمات من قدرة غير مباشرة على الإيحاء بالواقع ، بينما قدرة الصور المرئية على ذلك الإيحاء هى قدرة مباشرة .

ويجب أن نلاحظ أيضًا فى صدد القدرة على الإيحاء أن الروائى ليس له أن يستخدم إلاّ أداة الكلمات بينما السينمائى يستخدم فى بنائه للصورة الفيلمية أكثر من أداة ، وهى فى اجتماعها وتضافرها فى يد السينمائى تكمل بعضها بعضًا . فهو يستخدم الصورة والحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية .. وغيرها مما يثبت الصورة الفَنية بشكل أوْفَى ، ومن ثم يقلل لدى المتلقى الحاجة إلى التنقيب فى أغوارها

لسبرها واستيعابها كما فى حالة الصورة الروائية ، فإن الدور المتطلب من قارئ الصورة الروائية فى المشاركة لمعايشتها أكبر من الدور المتطلب من متلقى الصورة السينمائية .

كما أنه وإن كانت قدرة السينمائى على التنقل بين الأزمنة والأماكن أكبر من قدرة المخرج المسرحى مثلاً إلاّ أن قدرة الكاتب الروائى على مثل هذا التنقل تزيد أيضًا على قدرة الكاميرا فى هذا المقام ، ولهذا أمكن للصورة الروائية أن تصل إلى أبعاد وأغوار من الحقيقة لا تستطيع أن تجاريها فيها صورة فنية أخرى ، حتى لو كانت هذه الصورة هى الصورة السينمائية . وإذا تصفحنا أية رواية حتى لو كانت موغلةً فى التقليدية فإننا ستجد فيها من « الارتدادات الزمنية » أو « الفلاش باك » ما يزيد بكثير عما تستطيعه أكثر الأفلام السينمائية طليعية .

وقد رأينا فارقًا آخر بين «الصورة الروائية» و«الصورة السينمائية» من قبل ، حيث إن الكاميرا قادرة على استيعاب كل ماتقع عليه عدستها ، أما قلم الروائى فهو بحاجة إلى إجراء عمليات مدروسة من الحذف والتركيز حتى تأتى الصورة الروائية مكتملةً من الناحية الفنية .

ولما كان الوصف فى الصورة الروائية يتوقف عند دقائق وتفاصيل متناهية فى الصغر ، فإن الروائى يتمنى أن يصف ما يعكف على وصفه بالثبات . فإذا تطور المشهد ودبت فيه الحركة فإنه لن يستطيع أن يلاحق التفاصيل فى الكلّ المتحرك . وهذا هو السبب فى تفضيل الروائيين الوصافين للمشاهد السكونية ، بينما تتجه الصورة السينمائية من جانبها — وبخاصة مع تقدم صناعة السينما — إلى رحابة لا يتأتى للصورة الروائية ان تجاريها فيها بسهولة ، ولهذا تتفوق الصورة السينمائية فى المناظر الخارجية حيث تتجلى الطبيعة فى أوج أُبهتها وعظمتها. وتتيح حركة الكاميرا للصورة السينمائية إمكانات تجاوز عادة ماتتيحه الكلمات من إمكانات للصورة الروائية.

هل تسمح بالتقاط صورتك ؟

امرأة على الشاطئ :

سيدة فرنسية تتناول إفطارها على البلاج وقد عرّت صدرها ، التقط أحد المصورين صورتها ، ونشرتها صحيفة «الإكسبرس» . .

اشتكت السيدة ، لجأت إلى القضاء ، وأقامت الدعوى أمام محكمة جنح باريس استنادًا إلى أن ما ارتكب فى حقها اعتداء على حقها فى الخصوصية .. رفضت المحكمة دعواها وردّت عليها بأن شاطى البحر حيث التقطت الصورة المنشورة ليس مكانًا خاصًا ..

إذن ، لو التقط لك أحد صورة ، فى مكان عام وعلى الأخص فى الطريق العام ، فهل هذا عمل مشروع ؟ أجل ، فالطريق العام مباح للجميع ، ولا تثريب مثلاً على مصور سينمائى صوّر حركة المرور فى الطريق العام ، والتقط بعض المشاهد

ظهر فيها أشخاص من المارة ، ثم أمكن لهم أن يتعرفوا على أنفسهم أو أمكن للغير أن يتعرفوا عليهم بوضوح عندما عرض الفيلم السينمائى ، فلكلٍّ أن يجيل بصره فى كلّ مافى الطريق العامّ ، وفيما يبين فيه للعيان من مشاهد ..

وفى قضية طرحت على محكمة فرنسية ، تعرّف أحد الأشخاص على صورته الملتقطة وهو فى أحد الأسواق العامة ، مطبوعة على «كارت بوستال» يضمّ مشهدًا من مشاهد ذلك السوق ، باعتباره ترجمة لبعض مظاهر النشاط التجارى والزراعى فى الحياة العامة الفرنسية . ولجأ صاحبنا إلى القضاء ، فقضت المحكمة بأنه وإن كان للفرد أن يحرم على الآخرين نشر صورة له فى حياته الخاصة إلاّ أنه إذا كانت صورته قد التقطت فى سوق عام ، فإن رؤية الفرد فى مكان عام مستباحة لكل الناس ، وليس التصوير فى هذه الحالة إلاّ تثبيتًا على الورق لمشهد التقطته عين المصور دون أن يكون ذلك محرمًا عليه باعتباره مشاركًا فى الحياة الاجتماعية التى تجرى فى الأماكن العامة . مثل الشوارع والشواطئ وملاعب الرياضة وحلبات السباق .

كما حكمت محكمة باريس بذلك بالنسبة لمشهد التقط أمام أحد المعالم السياحية بأحد الميادين العامة ، وظهر فيه بعض الأشخاص بذواتهم ، وأقرت المحكمة للصحيفة التى نشرت هذه الصورة حقّها فى هذا النشر ، حتى على الرغم من أن بعض هؤلاء الذين ظهروا فى الصورة بدَوْا فى مواقف غير مستحبّة الظهور عليها ، وكان هذا التصوير على غير رضائهم بل ودون علمهم ، ولكن ذلك لا يعطيه الحق فى الاعتراض على النشر مادام التصوير قد جرى فى مكان عام ..

ومع ذلك لا مانع :

ولا شكّ أن إباحة نشر الصور الملتقطة فى الأماكن العامة قد يسبب لبعض من تلتقط صورهم فى تلك الأماكن أضرارًا أو مضايقات ، ومع ذلك فإن مثل هذه

الصور لا يمكن أن يحال دون نشرها .

وعلى سبيل المثال ، فقد حدث أن التقط مصور صحفى صورة لرجل وامرأة فى وضع يتسم بالألفة الشديدة ، ويقفان أمام بعض المعروضات فى معرض عام للسيارات . ثم تبين أن تلك المرأة كانت زوجة لرجل آخر ، غير الذى ظهرت معه فى الصورة ..

وفى حالة أخرى التقطت كاميرات التليفزيون الفرنسى مشاهد لحفل عام غنائى راقص ، وظهرت فى تلك المشاهد بعض السيدات المتزوجات كن قد حضرن الحفل دون موافقة أزواجهن او خفية عنهم . وقد بعثت هذه السيدات إلى التليفزيون برجاء يلتمسن فيه عدم عرض المشاهد الملتقطة لهن ..

ولكن فى أمثال هذه الحالات يكون لملتقط الصورة الحق الذى لا ينازع فى إذاعتها أو نشرها ..

وعندما انتشرت ممارسة مهنة التصوير فى الطريق العام ، وسببت الصور الملتقطة فى الطرق مضايقات للكثيرين ، أصدر عمدة أحد الأقاليم فى فرنسا قرارًا يمنع كل مصور محترف من التقاط صور للمارة بالطريق . وعندما أثير أمر هذا الحظر أمام القضاء ، حكم بمشروعية هذا القرار وتأييد ما أملاه،وذلك استنادًا إلى أن تقييد صلاحية المصورين المحترفين فى هذا المجال جاء استجابة لضرورة احترام الشخصية الإنسانية ، حتى يجىء تصويرها خلوًا من كل قهر أو خداع بالمفأجاة ..

وفى حكم لمحكمة السين الفرنسية ، أثير موضوع أحد الناشرين وكان قد أصدر روايةً غراميةً مما يقبل عليه الجمهور ، واستخدم ذلك الناشر فى تزيين كتابه صورًا ومشاهد داخلية من شقة خاصة بأستاذة من أساتذة الأدب . وعندما تعرفت هذه الأستاذة على المشاهد الداخلية لشقتها أقامت الدعوى على صاحب دار النشر طالبةً حذف المشاهد من الرواية . وحكمت لها المحكمة بطلباتها ، واستندت فى ذلك إلى أن

المدعية لم تأذن بمثل هذا النشر ، وهو مايعرضها لتساؤل جيرانها ومعارفها عما إذا كانت ترتضى لنفسها مثل موضوع وأحداث هذه الرواية التى تختلف حياة بطلتها عن حياتها هى ..

وقد علقّ البعض على هذا الحكم بأنه من المبالغ فيه أن يرسى مبدأ قائلاً بعدم جواز تصوير مبنى من المبانى دون موافقة صاحبه . فهناك من المبانى مايطل على الطرق العامة . ومن حق كل فرد أن يلتقط صورًا للطريق العام ومايطل على جانبيه من واجهات المبانى . ولهذا كان من الأسلم أن تقتصرالحماية على المبانى النائية عن الطريق العام والمحاطة بأسوار تجعل من المتعذر على عيون الناس أن تتابع مايجرى بداخلها حتى ليبدو واضحًا أن صاحب البيت قد انتوى من الأصل إقصاء العامة عن بيته كى ينعم فيه تمامًا بالحق فى الخلوة والسرية بفضل طبيعة المبنى وموقعه .

وهو ذلك الحق الذى كفلته أيضًا محكمة استئناف باريس للممثل جان فيرا حيث أدانت ماعمدت إليه إحدى المجلات من الإفصاح عن اسم هذا الممثل الحقيقى وعنوانه ورقم تليفونه وعناوين محال إقامته الثانوية ، مما يمكن الجمهور من ملاحقته والتطفل عليه ، ويعرض حرمة حياته الخاصة للاعتداء .

ممثلة الإغراء فى حياتها الخاصة :

وبالمثل كانت ممثلة الإغراء بريجيت باردو قد تعرضت لاعتداء على حرمة حياتها الخاصة من قبل أحد الصحفيين استطاع أن يلتقط من بعيد صورا لها فى عقر دارها بملابس خفيفة وهى تحتضن طفلها . وقد حكمت لها المحكمة بمصادرة هذه الصور ، وبالتعويض المناسب عن هذا الاعتداء على حقّها بهذا النحو ، وبصفة أعم على حياتها الخاصة ..

ونشر الصورة قد يصيب صاحبها بالضرر ، وذلك على وجه الخصوص عندما

يفضى الاستغلال التجارى للصورة إلى الحطّ من قدر صاحبها أو التقليل من شأنه أو إثارة السخرية منه .

وقد طرحت على القضاء دعوى رفعتها سيدة وجدت صورتها مستخدمةً للدعاية عن بعض مستحضرات التجميل دون إذن منها ، وقد قضت المحكمة فى هذه الدعوى بأنه مما يزيد من جسامة الضرر فى هذه الحالة أن الصورة التى استخدمت سخرت للدعاية عن مستحضرات للتجميل يمكن أن يفترض أن صاحبة الصورة ليست من الجمال والنضارة مما يجعلها فى غنى عن استخدامها .

وفى دعوى أخرى أمام محكمة استئناف باريس سجلت المحكمة أن الصورة استخدمت للدعاية عن صبغة للشعر الذى دب فيه المشيب ، وهو الأمر الذى قد يضر بسمعة صاحبة الصورة المنشورة ، وإن كانت المحكمة قد رفضت الدعوى على أساس أن المدعية لم تستطع أن تقدم الدليل على أن الصورة المنشورة هى صورتها ..

وقد يحدث الضرر من جراء ماينشر مصاحبًا للصورة من أقوال . وفى إحدى القضايا التى عرضت على المحاكم الفرنسية التقطت صورة لفتى وفتاة متكئين على منضدة بار يحتسيان قدحين من الخمر ونشرت الصورة أوّل الأمر رفق قصيدة للشاعر جاك بزيفير ، ولم يكن ثمة غبار على هذا النشر ، ولجمال هذه الصورة وقوة تعبيرها تكرر نشرها فى عدّة مجالات بمجلات مختلفة إلى أن انتهى بها الأمر إلى أن تنشر رفق مقال عن تردّى الفتيات الصغيرات فى الفساد وارتياد الحانات لاصطياد الرجال . وهكذا لم يكن الضرر الذى أصاب صاحبة الصورة ناجمًا عن نشر صورتها فى حدّ ذاته ، بل من التعليقات التى تضمنها المقال الذى أرفقت به بعد ذلك .

وفى قضية أخرى أوقعت المحكمة الجزاء على أحد ناشرى الصحف لأنهُ أشار فى أحد العناوين الكبيرة إلى قضية دعارة معروضة على القضاء ، وأرفق بالمقال صورة

لامرأة ، فأوحى ذلك بأن صاحبة الصورة – على غير الحقيقة – هى إحدى المتهمات فى القضية المذكورة .

ومن الأمثلة التقليدية التى استوجبت تعويض صاحب الصورة ، نشر صورة شخص على أنه مجرم وقع فى قبضة البوليس بينما تبين أن الصورة المنشورة هى لشخص آخر غير ذلك المجرم . وعندئذ يكون الضرر الذى لحق صاحب الصورة المنشورة محققًا ...

كما حكمت محكمة فرنسية على المدير المسئول عن إحدى المجلات لأنه نشر على غلافها صورة لفتاة فى الثامنة عشرة من عمرها ، وعنون النشر بعبارة « وضع النقاط فوق الحروف فى مسألة منع الحمل » وطبع على صورة تلك الفتاة أيضًا ثمانيةً وعشرين دائرةً تمثل الدورة الشهرية لحيض المرأة .

وعلى خلاف الحالات السابقة حيث كان الضرر متوافرًا ، قد يحدث فى حالات أخرى ألاّ يكون ثمة ضرر فعلى من النشر . وعلى سبيل المثال عندما يعرض مصور فوتوغرافى ، فى واجهة محلة صورة سيدة من عملائه ، أو عندما تنشر مجلة من المجلات صورة لأحد المغنين أو العازفين أو الراقصين فى أوضاع هى فى صميم أدائه لفنه ، فعلى الرغم من عدم استئذانه فى هذا النشر فلا مسئولية على المجلة ، لعدم توافر الضرر من نشر هذه الصور العادية لفنان يطالعه الجمهور أثناء عزفه أو رقصه أو غنائه .

أبعاد جديدة للصورة :

على أن الحق فى نشر الصورة عرف أبعادًا جديدةً أيضًا عندما أعتبر أن الجمال المعنوى أو الجسدى لنجمة من نجوم السينما أو المسرح أو الاستعراض له قيمة تجارية . وهذا ما أتضح فى قضيتى بيتولا كلارك وبريالى .

وفى القضية الأولى التى حكمت فيها محكمة باريس سمح خطيب المغنية المعروفة بيتولا كلارك لإحدى الوكالات بنشر حديث لها مصحوب بصور فوتوغرافية ، وكان هذا الحديث بلا مقابل ، لأن النشر كان يتضمن الدعاية لها . ولكن وكالة الأنباء المذكورة عمدت بعد ذلك إلى التنازل عن اكلاشيهات بعض هذه الصور إلى وكالة أخرى تنازلت بدورها عن هذه الصور إلى ناشر استخدمها فى نشر قصة بإحدى المجلات الأسبوعية ..

وقد حكمت محكمة باريس لبيتولا كلارك بتعويض مناسب عن الأضرار التى نجمت عن نشر صورتها بالمجلة المذكورة دون إذن منها . وقد راعت المحكمة فى هذا التعويض ماكانت ستحصل عليه المغنية المعروفة من مقابل على نشر صورتها لو كانت دار النشر هذه قد التجأت إليها مباشرةً لاستئذانها فى نشر صورة لها مع القصة المذكورة .

أما فى القضية الثانية التى قضت فيها محكمة النقض فقد كان بريالى قد سمح لبعض دور الأزياء أن تلتقط صورته للدعاية عن ملابسها الجاهزة ، ولكنه عندما رأى صورته هذه تستخدم على صفحات المجلات والصحف على نطاق أوسع من النطاق الذى حددوه لنشر صورته عند السماح بالتقاطها ، طلب تعويضًا عن هذا النشر الموسع وغيرالمأذون به ، على أساس أنه كان يمكنه لو استؤذن فى استخدام صورته بمناسبة هذه الدعاية التجارية الموسعة — أن يطلب مقابلاً على ذلك .

وهكذا ، نكون إزاء تطبيقات متنوعة لحق جديد يكفل للفرد ألاّ يتعرض أحد له ولو بالتقاط صورة واستغلالها على نحوما ، وبخاصة فى أغراض الدعاية التجارية والصناعية .

والآن . ماذا تقول لمن يسألك « هل تسمح لى بالتقاط صورتك ؟ » .

شمعة فى ظلمات الحياة

مهما قيلت الكلمات فإنها قاصرة التعبير عن الرؤية الجمالية التى تفرد بها المصور الهولندى رمبرانت . وتزداد الكتابة عن هذا الفنان صعوبةً عندما لا نجد فى حياته أحداثًا جسامًا أو أمجادًا مثيرةً ، بل على العكس ، ومضت تلك الحياة أوّل الأمر بالثراء والنجاح مليًّا ، ثم مضت إلى الإخفاق الاجتماعى والشقاء .

ابن الطحان يختار الفن :

ولد رمبرانت فى الخامس عشر من يولية عام ١٦٠٦ فى مدينة محلية من مدن هولندة هى ليدن ، لأب قروى يعمل طحانًا . أشفق على ابنه عندما فاتحه فى رغبته تعلم الفن ، وراح ينصحه بأن يعود إلى صوابه ، ويختار حرفةً فيها الأمان من الفقر وغوائل الدهر .

درس رمبرانت التصوير فى امستردام على يد فنان يدعى لاستمان . ثم رفض أن يأخذ بنصيحة أستاذه بالسفر إلى إيطاليا لاستكمال دراسته هناك ، معلنًا بذلك استقلاله عن الذوق السائد فى عصره . وعاد إلى ليدن ليلقى نجاحًا كبيرًا شجعه على الانتقال إلى العاصمة أمستردام . فأقبل عليه وجهاء القوم وأثرياء التجار حتى اكتظ بهم مرسمه ، وأثقلت عيناه بسحنهم .

وتفيض تصاوير رمبرانت بدفء الحياة ، ولهذا فإن هذه التصاوير لا زالت إلى يومنا تشجينا وتحرك مشاعرنا . وسرعان ما نكشف فى أولئك الشخوص أصدقاء لنا ، لأن الآمال التى تلمع فى عيونهم والخلجات التى تنعكس على قسماتهم هى آمالنا وخلجاتنا نحن . وقد كان رمبرانت من أوائل مصورى أوروبا الذين أنزلوا التصوير إلى الأرض ، وجعلوا من فنهم مرآةً لضعف الإنسان وقوته ، إن تصاوير رمبرانت تنضح بأنفاس البشر ، وتفيض على الاخص بالإيمان والصمود .

بعد أن اكتوى بنار الحياة :

سببت المرأة التى دخلت حياة رمبرانت بعد وفاة زوجته ساسكيا متاعب جمة له . وعلى الأخص من أقارب الزوجة الراحلة . وقد وجدوا فى هذه العلاقة منفذًا إلى امتهانه وتعذيبه . وكانوا من ذوى النفوذ ، فلطخوا سمعته . وأطلقوا عليه الأقاويل . وحذروا الناس من الاقتراب منه والتعامل معه .

لكن فن رمبرانت مضى يعلو ويعلو ، ويبلغ قممًا جديدةً من الإتقان والروعة . فى أيام سعادته الأولى صور خيلاء الأغنياء ونزواتهم . أما بعد أن اكتوى بنار الحياة ، وذاق مرّها فقد سجّل ذلّ الضعفاء ومعاناتهم . ولنأخذ رسمًا معبّرا من رسوم هذه الفترة . إنه يصور عجوزًا هدّته الشسخوخة ، وارتسم على قسماته كلّ مايعتمل فى قلبه من حاجة إلى الحنان . مدّ العجوز ذراعه نحو الباب ، فقد تناهت

إلى سمعه من الخارج خطوات ودقات على الباب . وفى لهفة اللقاء يصطدم بقطع الأثاث . ويمضى يتحسس طريقة نحو الباب ، متخبطًا فى حركات تجمع بين اندفاع الملهوف وتهيّب الضرير . ومن السهل أن نتبين أن عماه حديث العهد ، فلم تألف أنامله محتويات الغرفة بعد ، ولا زال لا يعرف الاتجاه السليم الذى عليه أن يسلكه . وهاهى ذراعه اليمنى تهيم ضّالة شاردةً لا تقع على مقبض الباب .

وعندما كان رمبرانت يرسم هذا الرجل الضرير كان نظره قد بدأ يزايله هو أيضًا . كان يعرف ذلك ، فالسن يتقدم ، وخط الشموع المنطفئة يزداد طولاً .

التغلغل الحنون إلى أعماق الإنسان :

لقد صور رمبرانت وجوه الرجال والنساء لا لكى ينقل ذات القسمات ، ويسجّل الشبه فحسب ، بل ليبرز على الأخص كم تعكس التقاطيع والملامح ما فى الأعماق من جمرة متقدة تحت الرماد . كان رمبرانت يبرز لنا مانسميه العالم الداخلى أو الروح الكامنة فى إطار المادة . لم يكن رمبرانت ناقلاً بل كان مدققًا فاحصًا ، والحق يقال . إن رمبرانت فى تصاويره كان محللا نفسيًّا من الطراز الأول . على أننا قلما نجد فى لوحات الأشخاص التى رسمها وجهًا سعيدًا . ولكن الوجوه جميعًا يكسوها الجلال والقداسة . كان رمبرانت يشيّد الوجه الإنسانى مثلما يشيّد المعمارى الملهم عمائره الراسخة ، مستخدمًا تدرجًا فريدًا من النور إلى الظلمة . ويمكننا أن نقول إن وجوهه تركيبات كثيفة المادة ، تبدو كما لو كانت قد نحتت من صخر امتزج فيه التلألؤ بالقتامة ، كما لو كانت حليًّا من الماس أو الذهب على ثوب من القطيفة السوداء .

ومتى تأملنا لوحات رمبرانت تبين لنا أن سيطرته على صنعته إنما نمّت عن خبرته الطويلة على مر السنين . ولنعقد فى هذا المقام مقارنةً بين لوحة « السيدة فرانسواز »

التى صورها عام ١٦٣٤ ولوحة « السيدة مرجاريتا » التى صورها عام ١٦٦١ . كلتاهما امرأة مسنّة فى حوالى الثمانين لكن لوحة رمبرانت المبكّرة برغم دقّتها وإحكامها ينقصها التغلغل الحنون الرقيق والتعاطف المبنى على الإشفاق والفهم . أما لوحته الأخرى فقد أفادت من تجاربه ، إذ صورها وهو فى قمّة نضجه الفنّى . ولهذا جاءت أكثر عمقًا وإدراكًا لجوهر الشيخوخة : الجلد المجعد قد ضمر والتصق بالعظام النافرة . ولنلاحظ اليدين والوجنتين على الأخص . أما الشفتان والعينان فهى تحكى فى صمت قصة الجمال الذى ولّى ، والأيام السعيدة التى انقضت إلى الأبد . كم رشفت هاتان الشفتان الذابلتان كؤوس الحب ، وكم رأت هاتان العينان المهدمتان الشاردتان من هناء !

تراكمت الديون :

استخفّ رمبرانت بأذواق أصحاب الجاه والثراء ممن كانوا يكلّفونه برسم اللوحات ، ولم يكن ذلك بالنسياسة الحكيمة . جنح إلى التخلص من سطوة هؤلاء السادة كى يرسم على هواه تصاوير تعبّر عن ذات نفسه ، فلقى منهم الاستياء والغضب ، وأصّر على المضى فى الطريق الصعب على الرغم من تقدمه فى السن ، فأنفضّوا من حوله . راحت سمعته تتحطم كإناء من الفخار يهوى على الأرض ، ولكن ما عاد يشغله إلاّ فنه . أضحت الديون تشدّه إلى القاع ، وتأزمت أحواله المالية . وماكان يعنى بإمساك دفاتره . ولما تراكمت عليه الديون أشهر إفلاسه ، وكفت يده عن ممتلكاته كلها .

وما لبث لوحات رمبرانت التى كانت قد وصلت من قبل إلى أسعار خيالية ، أن أصبح مصيرها البيع فى المزاد . وطرحت على جمهور متقلّب المزاج . ولم تلق لوحات العبقرى المفترى عليه سوى بضعة مزايدين معرضين فاترى الهمة . قلّبوا النظر

فيها بامتعاض . قطّبوا الجبين ، ومطّوا الشفاه . ثم هزّوا الأكتاف مستخفّين .
وحاول الابن تيتوس مع ربّة البيت هندريكة إنقاذ لوحات الرجل العجوز من سوء المصير ، فافتتحا محلاً لبيع هذه اللوحات ، لكن النتجة كانت مخيّبةً للآمال .

ولم تبع لوحات رمبرانت وحدها بأبخس الأثمان ، بل بيع أيضًا أثاث بيته . وكم كان مرآى رمبرانت مثيرًا للرثاء ، ولكن كوارث الدنيا كلّها ماكانت بقادرة أن تطفئ جذوة النار المتأججة فى أعماق الفنان ، كان من اللازم أن يتعذّب رمبرانت حتى يذوق ذلك الطعم المقدّس للحياة ، وتنهار عن عينيه تلك الغشاوة التى تحول دون إدراك الحقيقة . ومن خلال عذاباته وآلامه صعد رمبرانت درجات العظمة حتى القمة العالية . ومن هناك أطل ، وكم كان كل شيء تحت قدميه صغيرًا وضئيلاً !

التأمل الصامت :

كانت السنوات الأخيرة فى حياة رمبرانت أعظم سنى حياته الفنية. طلب منه أحد الإيطاليين الأثرياء أن يصور لحسابه بعض اللوحات . وكانت منها لوحة « الرجل الذى يرتدى درعًا » المصورة عام ١٦٥٥ . وهذه اللوحة دليل رائع على مقدرة رمبرانت على الإيحاء بنسيج الأشياء : بملمس القماش والمعدن والبشرة . لمعان الخوذة على الرأس ، صلابة الدرع على الصدر ، ليونة اللحم على الوجه برغم صرامة القسمات ، ونعومة العباءة الحمراء على كتف القائد المقدام .

ويمكننا أن نلتقط فى مسار رمبرانت حركةً راسخةً نحو نضج فنّى فريد ، تمثل فى الإبحار – ربما بإصرار داخلى غير مقصود – بعيدًا عن الشواطئ الآمنة ، والمضى بشجاعة فادحة الثمن – وكأنه لا يصغى إلا لصوت داخلى مستحوذ – إلى أعماق عزلة يرهبها من لم يكن ربّانًا قديرًا مثله . وفى هذه العزلة أرسى رمبرانت سفينه ،

وراح ينظر إلى ماحوله بتأمل الصامتين الذين عرفوا أنهم خسروا الحياة ، وكسبوا الخلود .

كان رمبرانت فى لوحاته الأولى مبهورًا بالجمال الظاهرى ، فنراه يزين شخوصه بثمين الثياب ونفيس الحلى ، ويحيطها بفاخر الرياش والأثاث ويغرقها فى مباهج الحياة . وكان ذلك عندما كانت ابتسامة الدنيا تعميه عن جهامتها . ثم رويدًا رويدًا تخلى رمبرانت عن البهارج الجمالية ، كما خفّف من الحركات الدرامية التى كان يظهر عليها شخوصه . وصار تركيزه كلّه على الدراما الداخلية للإنسان ، وإبراز ما فى باطن النفس من خلجات . وأكثر من رسم العجائز والعميان . كما زاد من رسم نفسه فقد صار بدوره من زمرة هؤلاء العجائز والعميان الذين يعرض عنهم الآخرون .

وربما جاءت إضاءة رمبرانت المتفردة تعبيرًا عن عزلته، فهى إضاءة داخلية تتركز فى بؤرة من اللوحة ، ولا تنبسط على ماحولها إلاّ بما ينفث فى الظلام من همسات الروح ، وكأنها أصداء لما تجيش به البؤرة المضيئة من لون غزير ، وضعته الفرشاة طبقة فوق طبقة ، سميكًا خشنًا ، حافلاً بالتضاريس النابضة بما فى أعماق الفنان من ضياء شمعة تبدد قدر الإمكان ظلمات الحياة .

الأب الكهل يترك وحيدًا :

حارب رمبرانت مصيره بشجاعة . توالت الضربات عليه تباعًا ، وكان يسبح ضد التيار . أصاب هندريكه مرض عضال ، ميئوس من شفائه . قضى رمبرانت إلى جوار سريرها ساعات عصيبة يمزقه القلق ويقضّه الهلع من فقدان الرفيقة العزيزة ، ثم من أين المال لدفع أتعاب الأطباء وأثمان الدواء ؟ الهموم تلو الهموم .

مضى القدر لرمبرانت بالمرصاد ، وفى الرابع من سبتمبر ١٦٦٨ مات ابنه الوحيد تيتوس . وراح الابن المسكين فى ميعة صباه ، وخلّف أباه الكهل المحطم يعانى الحياة وحيدًا .

دفن مع الشحاذين والفقراء :

لم يعد رمبرانت يغادر مرسمه بعد وفاة ابنه . اتروى ، ومضى يجتر آلامه وأحزانه فى صمت ، مغمورًا ، لا يسأل عنه ، ولا يفكر فيه أحد . أظلمت الدنيا من حوله ، وأغلق باب قلبه ، خوى جيبه ، وخوت معدته من الطعام . وماكان يقوى على إمساك الفرشاة .

العزلة ، الفقر ، والأسى ، والإهمال ، ثم الصمت الكبير . لقد قسا البشر فى إساءتهم إلى الفنان المسكين . وفى النهاية أشفقت عليه السماء ، وأغمضت عينيه ليغيب فى نومته الأبدية . كان ذلك فى الرابع من أكتوبر عام ١٦٦٩ . لكن المهزلة لم تكتمل فصولها بعد . إن الفنان الذى خلّف للعالم كنوزًا لا تقدّر بمال لم يترك عند مماته حتى مصاريف دفنه . وفى مدافن الشحاذين والفقراء ورى جسده المهدم ، وورى التراب منبوذًا ليرتاح من وعثاء السنين وكيد البشر

عصفور يغرد فى غابة الفن الحديث

من قال إن تاريخ الفن الحديث لا يعرف أسماء لمصورات لامعات ؟ هناك مارى لورانسين المصورة الباريسية رقيقة الحس ، رهيفة الألوان ، رشيقة الأشكال ، وقد احتلت فى سجل التصوير الحديث مقامًا بارزًا ، وقد احتلته عن جدارة واستحقاق . تحمّس لفنها الشاعر الفرنسى الكبير جيوم ابولينير (١٨٨٠ – ١٩١٨) الذى كان مدافعًا عن حركات التجديد الحديثة فى الشعر والتصوير ، بل لقد وقع هذا الشاعر فى غرام المصورة مارى لورانسين. ورسم لهما المصور البدائى الكبير هنرى روسو (١٨٤٤ – ١٩١٠) لوحة ضخمة أطلق عليها « الشاعر وملهمته » الشاعر والمصورة يقفان جنبًا إلى جنب . هو فى حلّة سوداء وهى فى ثوب بنفسجى فضفاض . يمسك الشاعر ريشةً وقرطاسًا . على حين تضع مارى لورانسين ساعدها على كتفه ، وترفع ذراعها الأخرى فى حركة موحية . كما لو كانت تملى عليه

ما سيكتب . أما هو الشاعر أبو لنير فيرهف السمع كما لو كان يصغى إلى همسات الوحى والإلهام . وزيادةً فى تكريمها أحاطها روسو بأشجار ذات أوراق رائعة .

من الأفضل أن تتركى الرسم :

ولدت مارى لورانسين فى باريس عام ١٨٨٣ كما ماتت بها عام ١٩٥٧ . فهى مصورة باريسيه حقًّا . تلقّت تعليمها بليسيه لامارتين حتى سن العشرين . وقد ثبط مدرس الرسم من همتها آنذاك ، إذ قال لها ناصحًا : من الأفضل لك أن تتركى الرسم وتتعلمى العزف على الماندولين . فهذه الآلة سهلة ويمكنك أن تتقنيها . أما الرسم فإتقانه بالنسبة لك صعب المنال عسير . ومع ذلك فإن هذه الأقوال لم تثبط من عزيمة الشابة العنيدة مارى لورانسين التى كانت مؤمنةً فى أعماقها بقدرتها على التفوق . ومن ثم انضمت إلى مدرسة مسائية تتعلم فيها أصول الرسم وراحت ترسم لوحات تعبر فيها عن شخصيتها ، ولا تقلّد أحدًا . وقد شاء لها الحظ أن تلتقى بعد ذلك بكلوفيس ساجو وكان من أصاغر تجار اللوحات ، ولكنه كان على صلة طيبة بييكاسووابولينير . فحدثهما عنها متحمسًا لأعمالها . ومالبث أن اشترت منها صديقة بيكاسو الثرية الأمريكية جيرترود ستاين التى جاءت من بلادها وخالطت الأوساط الفنية الباريسية دارسة وذواقة ومؤرخة – اشترت منها بعض لوحاتها . وعرفت مارى لورانسين بعد ذلك طريقها إلى « المغسل العائم » وهو عوامة كان يستأجرها بيكاسو أيام فقره مرسمًا ومأوى له . وكان يستضيف فيها أصحابه ومعارفه من الفنانين والأدباء الطليعيين الذين لم يكونوا آنذاك يجدون ثمنًا لكسرة خبز عشاء لهم .

وفى هذا المغسل العائم – والتسمية هنا تشير إلى رثاثة حال هذا المكان وسوء حاله – كان الفنانون والأدباء ينخرطون فى المناقشات والمساجلات حول الاتجاهات الحديثة فى الفن والأدب وينسون فى غمرة أحلامهم خواء الجيب وجوع المعدة .

وعلى الرغم من أن مارى لورانسين اشتركت فى المداولات التى أوصلت إلى مولد « التكعيبية » إلاّ أنها لم تتأثر كثيرًا بهذا المذهب الذى ابتدع له ابولنير هذه التسمية . وفى لوحات مارى لورانسين التى رسمتها فى هذه الحقبة ، وكانت فى أغلبها تصور ابولينير ورفاقه الشعراء والمصورين والنقاد ، بدت فرشاتها نافرة عن حذلقات التكعيبية متمسكة ببساطة فى الخط واللون والتكوين لفتت الأنظار إلى حساسيتها النسائية التى لم تتخلّ عنها فى خضم العقلانية المتطرفة التى التزمتها التكعيبية ، وبالأخص كما بدت عند براك وبيكاسو وجوان جرى . وقد شقت مارى لورانسين ببساطتها الأسلوبية هذه طريقها – ولم يكن على أى حال طريقًا هيّنًا فقد كانت ترسم إلى جوار جهابذة الفن الحديث الذين استبّدت بكثير منهم نظريات وآراء جعلت أعمالهم تبدو شديدة التعقيد .

ويكفى أن نشير إلى لوحة بيكاسو المزلزلة المزعجة « فتيات أفينيون » (١٩٠٧) وبمقارنة هذه اللوحة التى بدأ بها الفن الحديثة صفحةً متطرفةً جديدةً بلوحات مارى لورانسين التى تفيض فتياتها رقة ورشاقةً على الرغم من عصرية أسلوبها أيضًا ، يمكننا أن نتبين أصالة مارى لورانسين كمصورة حديثة . وقد كتب ابولينير عن لوحات صديقته الفنانه أنها لوحات ترقص فى بلاط من الضراوة ، ولم يحد فن مارى لورانسين عن سماته الأساسية وأمكنها بهذه السمات أن تثبت اسمها فى قائمة التصوير الحديث . وتتمثل هذه السمات فى ذلك الطابع الوضىء الحالم الذى تكتسى به لوحاتها بألوانها الوردية والزرقاء الفاتحة . والوجوه النسائية الشاحبة ، شاردة الأنظار غالبًا ، الغائبة عن هذا العالم المادى ، السارحة فى عوالم أثيرة من الأفراح والبهجة . ولا تخلو تكويناتها من لمسات أنثوية ملفتة ، مثل ريشة على جانب قبعة على رأس فتاة أو وردة على صدر ثوبها أو منديل أزرق تعصب به جدائل شعرها ، أو مروحة من ريش ثمين فى يدها . نساء مثلُ باقات ورد زاهية الألوان فى بستان أو

حقل يومئ إلى جنة خيالية . الحرير والدانتيلا والعطور وشتى أدوات المكياج والزينة تشغل أرجاء لوحات مارى لورانسين ، التى ما إن ترى لوحةً من لوحاتها حتى تهتف متأكدًا أن من رسم هذه اللوحة سيدة ، وسيدة متمكنة من فنها ومتمسكة أيضًا بأنوثتها التى رفضت أن تضحى بها فى غمار التكعيبية التى كان من السهل أن تجرفها . ولكن هذا لحسن الحظ لم يحدث ، وظلت لوحاتها تتنفس ألوانًا وأنغامًا تذكرنا بحوريات وعرائس وملهمات يملأن هذا العالم الأرضى الكئيب بهجةً وسعادةً وطربًا . لكنه طرب فيه خفر الحوريات ، وبهجة روحية إلى الملائكة أقرب ، وسعادة ليست مفضوحة أو مكشوفة أو سوقية . إنها السعادة التى تفيض من قصيدة من الشعر الجيد .

حديث القلب الأنثوى :

إن لوحات مارى لورانسين فيها من الشعر ومن الموسيقى الشيء الكثير ، ولا غرو فقد كانت قارئةً ممتازةً وذواقةً مرهفة الحس . وكان أعز أصدقائها – على حدّ قولها – الكتب التى غطّت حوائط منزلها . وفى بعض الأحيان كان بعض مؤلفى هذه الكتب من أصدقائها أيضًا وقد كانت تفضل صحبة الكتاب على صحبة الفنانين ، وكانت تقول إنها تتعلم من الأدباء أكثر بكثير مما تعلمه من زملائها المصورين . وقد رسمت الكثير من أغلفة الكتب وصفحاتها . ومن هذه الصفحات قصيدة « الغراب » للشاعر الأمريكى إدجار ألن بو . وقد كلّفها بذلك الشاعر ابولينير للطبعة الفرنسية من هذه القصيدة ذائعة الصيت وقد اكتست خطوطها وألوانها فى رسمها لهذه القصيدة خشونة غير مألوفة فيها ولكن حتّمها موضوع القصيدة الناضح بالقسوة . كما لفتت تصاويرها دياجيليف صاحب الباليه الروسى الشهير فكلّفها بإعداد الديكورات لباليه « الغزلان » عام ١٩٢٤ . كما أعدت الديكور فى مسرح

الكوميدى فرانسيز لمسرحية الفريد دى موسيه الشاعر الرومانسى وعنوانها « فيما تفكر الفتيات » وذلك عام ١٩٢٨ . وقد كان موضوع كلٌّ من هذا الباليه وتلك المسرحية متفقاً مع مزاجها التصويرى والشعرى فأجادت فيما قدمته أيما إجادة . ومن الكتب التى تعتز مارى لورانسين برسم صفحاتها « المحاولة الغرامية » لأندريه جيد و « أليس فى بلاد العجائب » للشاعر الإنجليزى لويس كارول . على أنّ ما سيبقى من أعمال هذه المصّورة الرائعة يخلّد اسمها فى تاريخ الفن الحديث هو تلك اللوحات رهيفة الألوان ، حالمة الأشكال والأجواء ، التى تتحدث فيها فرشاتها حديث القلب الأنثوى بكل ما يجيش فيه من عواطف جميلة ، وإنه لشىء جدير بكل الإكبار ذلك الخفر الذى ترسم به هذه الفنانة ، والحياء الذى تغلّف به شخوصها . وقد كانت فنانةً حقًّا ، بسيطةً وصريحةً ومباشرة . ولنستمع إليها تقول عن نفسها : « أحب الترف ورغد العيش . فخور أنا جدًّا بأننى ولدت فى باريس . أكره الخطب الطويلة ، وكلمات التأنيب ، والنصائح ، كما لا أحب المدائح . آكل بسرعة ، أمشى بسرعة ، أعيش بسرعة ، وأصور بمنتهى البطء » .

دفعت سعادتها ثمنًا لفنها

عندما فاتحت مارى كاسات أباها برغبتها فى أن تصبح فنانة صاح فيها غاضبًا «كان الأفضل أن أراك ميتة» .

كان قضاء الوقت فى الرسم بالألوان المائية شيئًا لاغضاضة فيه بالنسبة لفتيات الأسر الراقية فى القرن التاسع عشر. أمّا أن يأخذن هذه الهواية مأخذ الجد ، ويقررن احتراف الرسم . فكان من الأمور المستهجنة التى لا تلقى من الآباء غير الرفض القاطع والتأنيب الشديد ، وبخاصة إذا ماكانت الأسرة ، مثل أسرة مارى كاسات ، من الأسر المرموقة فى مدينة فيلاديلفيا .

ولكن مارى ، وكانت تبلغ آنذاك العشرين من العمر ، لم ترتجف أمام أبيها وما أفصح لها من غضب . بل على العكس عارضته وجادلته فى شجاعة حتى جعلته فى النهاية يلين لها ويغير من رأيه . لقد تنازلت مارى عن مكانتها الاجتماعية وتخلت

عن كل تفكير فى الزواج . وفى النهاية أصبحت أكبر فنانات أمريكا . وواحدة من أعظم فنانات العالم قاطبة .

كانت تعرف ماتريد :

فى سن العشرين ، تشغل الفتيات الاستعدادات لدخول الحياه الاجتماعية ، والاقتران بالزوج المناسب الذى سيوفر لهن حياةً رغدة . أمّا مارى كاسات فكانت عازمةً على أن تدرس الفن . كانت فتاةً نحيلةً ، طويلةً ، سوداء الشعر ، بسيطة المظهر . معتزةً بكرامتها . تمتلك ذهنًا متوقدًا ولسانًا حادًّا ، وإرادةً قويةً . استطاعت أن تقنع أباها بعد لأى بأن يسمح لها بالالتحاق بأكاديمية بنسيلفينيا للفنون الجميلة ، ثم مالبثت أن أيقنت أنها لن تجد فى تعاليم هذه الأكاديمية ما يشبع طموحها الفنى . فتشبثت بضرورة سفرها إلى فرنسا لتلتحق هناك بالمعهد الذى يتفق وتطلعاتها . وللمرة الثانية استطاعت أن تقنع أباها . وبذلك تركت حياة ميسرةً مرهفة لتبدأ حياة كانت صعبة بما فيه الكفاية بالنسبة للرجال ، وتكاد تكون متعذرة بالنسبة لامرأة . ولكن هل هناك ما يمكن فعله لإثناء امرأة ركبت رأسها ؟ إلاّ أن الحق يقال إن مارى كاسات كانت تعرف تمامًا ماذا تريد .

فى عام ١٨٦٦ سافرت فى سن الثانية والعشرين إلى أوروبا مع أمها . وبدلاً من أن تدخل مدرسة الفنون الجميلة بباريس كما يفعل أغلب الشبان الذين يريدون أن يدرسوا الفن ، ذهبت إلى إيطاليا لتبدأ بدراسة الأساتذة القدامى . واستقرت فى مدينة بارما حيث درست أعمال الفنان كوريجيو . ومن هناك ذهبت إلى أسبانيا حيث درست فى البرادو ومدريد أعمال فيلاسكوز وروبينز .

وبعد سنوات عديدة من العمل الشاق . شعرت مارى أنها مهيأة لعرض أولى لوحاتها . فأرسلت إلى « صالون باريس » عام ١٨٧٢ لوحتها « فى الشرفة » وقد

بدت فيها موهبتها الخارقة على الرغم من بصمات كلّ من فيلاسكويز وروبينز ، وقبلت لوحتها وكان ذلك شرفًا كبيرًا لفنانة لازالت فى مقتبل العمر . وفى العامين التاليين علقّت لوحاتها فى معارض الصالون . تحمل أمارات من شخصيتها التى ستنميها وتبلغ بها قمّة كمالها بعد ذلك .

وبعد سنوات من العمل الجاد شعرت مارى أنها أهل أيضًا لأن تستقبلها باريس التى وصلت إليها عام ١٨٧٣ . وأستأجرت هناك شقةً فسيحةً بدأت تتلقّى فيها دروسًا على يدى مدرس مرموق يدعى شابلين سرعان ماتبين مهارتها ، إلاّ أنها مالبثت أن تركته موقنة أنه ليس لديه الكثير مما يمكنه أن يعطيه لها ، كما رفضت أن تلتحق بمدرسة الفنون الجميلة ولا بأى مدرسة أخرى للفنون ذائعة الصيت ، شاعرةً فى قرارة نفسها أن مثل هذه المدارس الضخمة الطنانة ينقصها التوجيه الذى تبحث عنه . وبدلاً من كلّ ذلك انكبت على تفحّص المقنيات الفنية تنقّب فيها عما تريده ، بحرية ودراية .

نقطة التحول :

وفى عام ١٨٧٤ ، أى بعد قدوم مارى إلى باريس بعامٍ ، أقيم معرض لأعمال جماعة من المصورين سوف يقدّر لتعاليمهم أن تغيّر فن العالم كله . وقد ضمّت هذه الجماعة ديجاه ومونيه وبيسارو ورينوار وسيسلى وسيزان وموريسو . وقد أطلق على هذه الجماعة اسم «الانطباعيون» وقام منهجهم الجديد على استخدام الألوان بكثافة أقل وبوضاءة أكثر . من أجل إعطاء الإحساس بالنور والتعبير عمّا تلتقطه العين وقد أغضب هذا المهج الجديد الفنانين القدامى ، فبدلاً من اللوحات القاتمة ، المكتملة ، التفصيلية ، التى كانت رائجةً فى تلك الايام حاول هؤلاء المصورون الشبان أن يجلبوا إلى لوحاتهم الإحساس بالمشهد العابر ، وبالانطباع

الشخصى البحت دون مبالاة بالمستقر من التقاليد واعتبرت الألوان الزاهية والضوء الناعم ، والنقص فى التفاصيل المكتملة . تهديدًا للمبادئ المستتبة فى الفن . وسوف يقدر لهذه الحركة الجديدة أن تجرف إلى صفوفها مارى كاسات لتصبح واحدةً من الانطباعيين المرفوضين .

ذات يوم ، وهى تجوس أنحاء باريس رأت بعض اللوحات معروضةً فى واجهة أحد بائعى اللوحات تمهلت أمامها ، ولأوّل مرة رأت أعمال إدجار ديجاه . استحوذت اللوحات على اهتمامها فعادت تقف عندها وتتأملها بإعجاب . وفى النهاية ، دخلت المحل واشترت عددًا منها لتعلقها على حوائط بيتها وتمعن النظر فيها . بدأت الآن تصور لوحة لأختها ليديا ، فنسيت الألوان الداكنة التى كان يستخدمها الأساتذة القدامى ، وراحت تحتذى أسلوب ديجاه والانطباعيين . وكما توقعت رفض « الصالون » قبول لوحتها هذه عندما أكملتها وتقدمت بها لمعرضه عام ١٨٧٦ .

كانت مارى كاسات فى الثالثة والثلاثين من عمرها عندما التقت بإدجار ديجاه لأوّل مرة وكانت فرحتها بلا حدود عندما دعاها للانضمام إلى الجماعة الانطباعية والعرض معهم . وقد مضت مارى تعرض مع الانطباعيين حتى آخر معرض لهم عام ١٨٨٦ وذلك باستثناء مرة واحدة عام ١٨٨٢ . وكانت هذه نقطة تحول فى حياتها . فقد كان بإمكانها أن تمضى فى طريق النجاح المريح بين الأوساط المعترف بها ، وفى معارض الصالون الذى كان يقبل من قبل أعمالها دليل على تمكنها الأصيل واقتدارها ، ولكنها آثرت برغم ذلك أن تنضم إلى الانطباعيين غير المعترف بهم . وما كان الرأى العام يهم هذه الفنانة العنيدة التى صممت منذ أول الأمر أن تركب كلّ صعب فى بلوغ ما كرست حياتها له . وهل يمكن أن يعتبر رفضها لأمجاد الصالون ومديح النقاد ، من أجل الوقوف فى الظلّ مع الانطباعيين والنضال معهم

فى معركتهم التى لم تكن محتملة الكسب آنذاك – هل يمكن أن يعتبر رفضها ذاك بالأمر الهين ؟ ولكن أمثال مارى كاسات وهبهم الله بصيرة داخلية ثاقبة ، ترى ما هو أبعد مما يراه أصحاب النظرة الخارجية القاصرة .

وعندما شاهد ديجاه لوحةً لمارى كاسات أوّل مرة قال : « هاهى فنانة تحس بأحاسيسى ذاتها » وقرر – ولم يكن ذلك مألوفًا من هذا الفنان الصارم الذى يقل منه المديح – أن هذه الفنانة تملك مهارةً فائقة. ولقد أعجب بلوحتها «الأريكة الزرقاء» وعرض أن يحصل عليها مقابل لوحة من لوحاته. وكان هذا تقديرًا كبيرًا من فنان قليل التقدير للنساء. وهكذا أيضًا بدأ الرباط الوثيق طويل الأمد بين مارى كاسات وإدجار ديجاه. وكان رباطًا مبنيًّا على حبهما المشترك للفن واحترامهما العميق المتبادل لعمل كلٍّ منهما ، ولاشىء غير ذلك . كانا صديقين حميمين ، ولكن دون أى عاطفة حب . كانا مجرد زميلين فى الفن تربط بينهما اهتمامات وآمال مشتركة . ذهبا معًا لمشاهدة المعارض ، وخرجا معًا للعشاء وزيارة الأصدقاء واجتمعا معًا للرسم . إذا مامضت مارى كاسات تشترى قبعةً رافقها ديجاه ، ورسمها وهى ترتدى القبعة الجديدة ، فإذا ماجلست صورها واتخذها أنموذجًا للوحاته . وهكذا مضت حياتهما معًا ، ولكن الأمور لم تكن ودًّا على الدوام . فقد كان ديجاه ذا لسان حاد لم تسلم منه مارى ونشبت بينهما مشاجرات كثيرة . وكان أشد مايغيظ مارى أن يسخر ديجاه من إحدى لوحاتها قائلاً : «كم هى رقيقة ! » فقد كانت هذه الصفة محل كراهية الاثنين ، وما كان كل منهما يطيق أن تُنْعَتَ أعماله « بالرقة » ومع ذلك فقد ظلت مارى مخلصةً لصديقها . تؤمن به وتثق فيه ، واغتفرت أخطاءه كرجل معليةً فضائله كفنان .

وفى معرض الانطباعيين عام ١٨٧٩ تقدمت مارى بلوحتين هما « قدح الشاى » و « الشرفة » والأولى صورة شخصية لأختها ليديا والثانية صورة لامرأة شابّه فى

المسرح ، وكانت هذه اللوحة الأخيرة بطلاوتها ونضارتها من أفضل أعمال مارى كاسات فى مرحلتها الانطباعية . وقد امتدح إميل زولا لوحاتها ، لكنه كان من القلة التى تحمست للانطباعيين فى ذلك الحين أما الغالبية العظمى من الجماهير فكانت مناوئة للانطباعيين ، على أن مارى لم تكن ممن يعنيهم آراء الآخرين وما كانت تحترم سوى رأى ألئك الفنانين المرفوضين الذين انضمت إلى جماعتهم . وفى مقابل ذلك لقيت منهم كل تبجيل وعاملها سيزان ومونيه ورينوار وسائر عمالقة حركة الفن الحديث معاملة الند والزميل . وقد أصبحت لصيقةً بالانطباعيين الفرنسين حتى أنه لم يعرف عنهاأنها أمريكية إلاّ بعد بضع سنوات من وفاتها .

الطريق الضيق الوعر :

وقد أنتجت مارى كاسات فى مرحلتها الانطباعية التصاوير التى أكسبتها الشهرة والخلود. وكانت فى مجموعها تصاوير نساء يؤدين الأعمال الصغيرة التى كانت تعرفها جيدًا . صبّ الشاى ، حضور المسرح ، أو قياس قبعة جديدة . كما عبَّرت فى العديد من رسومها عن الأمومة . وما تجاوزت مارى فيما رسمته أو صورته حدود الحقيقة ، كما لم تلجأ قط إلى تمجيد عوارض زائفة ومثل ديجاه كانت ترى ما هو جميل فى المألوف والعادى من المشاهد اليومية . وعلى الرغم من أنها تأثرت بالانطباعيين إلاّ أنها احتفظت فى صفوفهم بشخصيتها المتفردة . وقد ارتقت أعلى قمم الإتقان فى الرسم والسيطرة على الخط إلى جوار اللون . ولها فى هذا المقام بعض من أبدع أعمال الحفر الملون وغير الملون .

كانت مارى كاسات تقول « ليس أمام المصور الفنان إلاّ طريقان : الطريق الواسع السهل، والطريق الضيق الوعر. اما بالنسبة لها فلم يكن أمامها سوى طريق واحد ، الطريق الضيق الوعر . كانت تستيقظ مبكرة . وما أن تدق الساعة

الثامنة صباحًا حتى تكون منكبة على عملها منهمكة فى لوحاتها . ولا ترفع رأسها إلاّ وقد زحفت العتمة على أرجاء مرسمها ، وتعذّر عليها تبين معالم الأشياء . أما بعد العشاء فكانت مارى تقضى امسياتها ولياليها تمارس « الحفر » شغفها الثانى بـ.ـد التصوير . لقد كانت حياتها الاجتماعية محدودة ومقيدة بعملها وعاداتها وطبيعتها التى تميل إلى الهدوء والعزلة . ومع ذلك كانت هذه الفنانة صديقةً لكثير من المشاهير من أمثال السياسى كليمينصو والشاعر مالارميه والكاتب جورج مور وغيرهم .

ولم تعتبر مارى كاسات نفسها أهلاً لإقامة معرض خاص لأعمالها قبل الأربعين من عمرها وفى عام ١٨٩١ عرضت أربع لوحات زيتية وعشرة أعمال من أعمال الحفر الملون ، عن نساء وأطفال ، فكشفت فى هذه الأعمال عن طابع فنى خاص بها ماعاد يعتمد على محاكاة ديجاه ، ولا الخضوع لتأثيره . رسم متقن ، وخط دقيق مرهف . أشكال وألوان معالجة بأستاذية وتمكّن . وقد استُقْبلت هذه الأعمال استقبالاً حسنا وبالاخص من ذوى الذوق العصرى . واعتُرف بها كواحدة من أبرز الفنانات المصورات فى فرنسا أما الجمهور العادى فقد استقبلها بفتور ، إذ كانت مارى تعالج نساءها وأطفالها بواقعية مفرطة وهو مالم يحز الرضاء .

وفى عام ١٨٧٩ أرسلت لوحتين من أعمالها إلى معرض « جمعية المصورين الأمريكيين » فى نيويورك ، ولكنهما لم يحظيا بكثير من الإعجاب ، وربما كانت هذه أوّل مرة يشاهد فيها الجمهور الأمريكى « عملاً انطباعيًّا » . وقد صدم ذلك أسرة الفنانة ، وعمدت إلى إخفاء هاتين اللوحتين فى غرفة غير مطروقة فى البيت حتى لا تقع عليهما العيان .

عادت مارى كاسات لأوّل مرة إلى أمريكا عام ١٩٠٠ ولم تلق ترحيبًا من أحد ، بينما كانت شهرتها فى فرنسا قد طبقت الآفاق . وظلت مارى فى بلادها قرابة

عام وبدأت تشعر بأن نظرها يخذلها ، ولكنها اعتقدت أن بعضًا من الراحة سيصلح من عينيها وقد هالها أن تكتشف أيضًا إلى أى حدّ من الفقر تعانيه المقتنيات الفنية فى بلادها . وما أن عادت إلى باريس حتى سعت لدى أصدقائها الأمريكيين الأثرياء كى يشتروا لوحات أوروبية لكبار مصوريها لإثراء الذوق فى وطنهم .

وعام ١٩٠١ طلب منها أحد الأغنياء الأمريكيين من كبار تجار السكر وزوجته أن تساعدهما فى اقتناء أفخر ما يمكن شراؤه من لوحات . وبمساعدة مارى التى وضعت خبرتها فى خدمتهما تمكن هذان الزوجان الأميريكيان الثريان أن يقتنا مجموعةً كبيرةً من أعمال الفن الأوروبى . وقد ضمّت مقتنياتهما هذه أعمالاً للأساتذة القدامى الكبار وأيضًا أعمالا لديجاه ورينوار وسيزان وكوربيه ومانيه ، وذلك فى الوقت الذى ما كان أحد يسمع عن هؤلاء خارج فرنسا . وطوال العشر سنوات التالية وزعت مارى كاسات وقتها بين ممارسة الفن وتكوين المقتنيات الفنية . وأن كثيرًا من اللوحات العظيمة التى تزين حوائط المتاحف القومية فى أمريكا اليوم هى من المقتنيات الخاصة التى أوصت مارى أصحابها بشرائها . ثم تبرعوا وأوصوا بها للمتاحف العامة .

ومع نهايات القرن الماضى نالت مارى كاسات الشهرة فى فرنسا ، وامتدت المقتنيات الخاصة إلى كثير من لوحاتها . أما أمريكا فقد ظلّت متخلفة عن الاعتراف بها كمصّورة من أولادها . على أن الأمر تغير وفى حدود ضيقة جدًّا عام ١٩٠٤ عندما دعيت مارى لتكون ضيفة الشرف فى المعرض السنوى لمعهد شيكاغو الفنى . وفى عام ١٩١٤ وكانت فنانتنا فى السبعين من عمرها منحتها أكاديمية بينسيلفينيا للفنون جائزةً . ومع كل ذلك فقد مضت سنوات عديدة قبل أن تنال مارى كاسات الشهرة فى وطنها .

البصر يضعف ثم يضيع :

وعندما بلغت الستين من العمر كفَّت عن ممارسة الحفر بسبب ضعف بصرها ، ولكنها ظلت مع ذلك تصور لوحات عن النساء والأطفال . إلى أن اضطرت فى النهاية أن تكف بسبب إصابتها بالعمى التام . واعتزمت أن تعود إلى أمريكا بحثًا عن طبيب ذائع الصيت هناك على أمل أن يعيد اليها البصر . لكن الحرب العالمية الأولى ما لبثت أن قامت فأقلعت عن فكرة السفر ولزمت دارها . وهناك عرفت الوحدة بعد أن تركتها الخادمة الوفية ما تيلدة التى اضطرت إلى العودة للجانب المحتل بالألمان من الألزاس . كما أضحى حبها الأوحد فى حياتها ، وهو الفن ، مستحيلاً بالنسبة لها وماعاد للتصاوير وجود إلاّ فى ذاكرتها ، ولذلك فقد أضحت ضجرة لاذعة قاسية القول ، وقد تزايدت فيها هذه الصفة بعد أن بلغها أن صديقها القديم ديجاه الذى زحف العمى إلى عينيه منذ عدة سنوات بدوره مات عام ١٩١٧ . وعلى الرغم من أنهما لم يتقابلا فى الآونة الأخيرة إلاّ لمامًا فقد تأثرت مارى كاسات لوفاة صديقها بالغ التأثر . وعقب الحرب العالمية الأولى عادت إلى مسقط رأسها . موفورة الصحة ، متقدة الذكاء ، ولكن العمى كان عائقًا جسيمًا يحول بينها وبين عشقها الأوّل وهو التصوير .

فى بعض الأحيان كانت أيامها تضىء بزيارة من صديق قديم أو من فنان أمريكى وهذا كان قليل الحدوث على أى حال . وكان الزائر يجد أمامه امرأةً عجوزًا لازالت تحتفظ بقامتها النحيلة المنتصبة ، لكن تلك الرقة القديمة كانت تزايلها ما أن تفتح فمها بالكلام . كانت تفصح عن آراء جريئة فى شتى الموضوعات ، وتفصح عنها بحرية وخشونة . كانت تؤمن بأنها أخفقت كامرأة مادامت لم تتزوج وتنجب أولادًا . وهذا ماقاله عنها أحد الأصدقاء أيضًا . كما كانت تعتقد أن الطالب

الأمريكي ما عاد بحاجة إلى أن يتدرب على الفن الأوروبي ، بل آن الأوان لتنمية وجهة نظر أمريكية فى الفن .

وفى الرابع عشر من يونية عام ١٩٢٦ وفى سن الواحد والثمانين ماتت مارى كاسات فى بيتها بمسقط رأسها وحيدةً عمياء . وهكذا تحررت فى النهاية من الألم الذى كان يسببه لها العجز عن ممارسة الشيء الوحيد الذى أحبته وهو التصوير .

ومضى وقت طويل قبل أن تظفر بمعرض شامل لأعمالها فى الولايات المتحدة ، وكان ذلك عام ١٩٤٧ . وبدأ من هذا الحين الاعتراف بها فى وطنها كأكبر فنانة أمريكية .

ربما كانت مارى كاسات قد أخفقت كامرأة ولكنها نجحت أيما نجاح كفنانة قديرة .

مثبطات فى حياته

لم يكن مشوارى مريحًا على الإطلاق ، كيف ؟ فى أول الأمر ، أى فى مطلع الحياة ، تتملك قلوب الشباب رهبة ، تزيد أو تقل تبعًا للظروف المحيطة بكل منهم . ولم تكن ظروفى أنا مواتيةً ، لأننى نشأت فى بيئة لم يكن لها بالفن صلة ، لا من قريب أو من بعيد ، وذلك سوى أن والدى كان مولعًا بقراءة الأدب ، وكان يطيب له دائمًا أن يجعلنى أحفظ منذ نعومة أظفارى الكثير من القصائد والنصوص الأدبية الأخرى . وكنت أتلوها دون أن أعى فى كثير من الأحيان من معانيها شيئًا . كما كان والدى يصطحبنى من وقت لآخر إلى ندوات ثقافية ودينية ، لم أكن أفهم مايدور بها ، ولا يبقى فى ذهنى منها سوى انطباعات عابرة لا تلقى لها مستقرًا ، وإن كانت تلك الانطباعات البعيدة ، كما يبدو لى الآن ، قد تركت شيئًا من بصماتها فى كيانى النفسى .

وفيما يختص باختيارى الفن هدفًا أكرس له كل جهدى ، فقد كان ذلك قرارًا يرجع إلى تلك المرحلة الباكرة من حياتى ، كان أبى يتوق أن أتخصص فى الطب أو ماشابه ذلك ، لأن الفن لم يكن له اعتبار حقيقى آن ذاك . غير أن الحياة سارت كما قدرت لها أن تسير . ولم أتردد لحظة فى اختيارى الفن هدفًا أساسيًّا لى .

الملاكمة انقذتنى :

ومن المثبطات التى كادت تودى بى فى شبابى بعض المحن النفسية التى ألمت بى ، وأرهقتنى إرهاقًا شديدًا ، ولولا قوتى الجسدية لممارستى رياضة الملاكمة فى بدء شبابى ، لأودت بى هذه المحن النفسية . وقد لا يعرف الكثيرون عنى أننى أقدمت على الانتحار وأنا فى السنةالنهائية بمدرسة الفنون الجميلة . كنت قارئًا نهمًا للفلسفة ، وأثرت فىَّ كثيرًا فلسفة شوبنهور التشاؤمية . ومازالت تنتابنى من وقت لآخر حتى يومنا هذا نوبات من عدم الثقة فيما أفعل ، فأنكب على تمزيق كثير من أعمالى تحت تأثير هذه النوبات ولكنى ما ألبث أن أتشبث بالجانب العقلانى فىّ ، وأنكب على العمل وأستغرق فيه ، فيتلاشى عنّى فى لحظاته كلّ ماهو خارج فنّى .
وألاحظ فى نفسى أننى مزيج محكم من العقل والإرادة من ناحية ، والعواطف ونوازع العقل الباطن من ناحية أخرى . ولكنى لاحظت أنّ أفضل أعمالى هو ما أقصى عنه تأثير العقل الواعى بشكل أكبر . ولكن العقل الواعى مع ذلك يلعب دوره فى أعمالى ، وذلك فى المرحلة الأولى للعمل ، عندما يكون علىّ أن أمر بمرحلة – قصيرة على أى حال – من التدبير والتخطيط المسبق ، ليتاح للعقل الباطن بعد ذلك أن يدلق محتواه على قماش اللوحة انطلاقًا من النقطة التى خطط لها ابتداء .

وأقول لك ، وربما أمكن أن أوجه قولى هذا نصحًا لشباب الفن أيضًا ، إننى لم أقدم على الإنتاج الجاد إلاّ بعد أن طرحت وراء ظهرى نزوات الشباب ومغرياته

الصغيرة ، واستقر عزمى على أن أكرس حياتى كلها لفنّى . وعندئذ بدأ ذهنى يصفو ، وتصغى روحى إلى الأصوات البعيدة ، ويتواصل عطائى الذى حقق لى الشهرة .

اتخذنى العقاد صديقًا :

وحتى عباس محمود العقاد ، برغم منزلته الكبيرة فى نفسى ، لم يستطيع أن يثبط همتى أو يثنينى عن السير فيما أرتضيه طريقًا لفنّى .

كانت علاقتى بالعقاد وطيدة ، وقد بدأت منذ أن كنت فى التاسعة عشرة من عمرى. تعرفت به فى حفل كنت أن أعزف فيه على الكمان ، وتصادقنا على الرغم من فارق السن بيننا ، وقد راق له سعة اطلاعى ، فاتخذنى صديقًا ، وقد أفدت من رجاحة عقله وسعة أفقه الكثير جدًّا .. بل إنى أدين لمناقشاتى مع العقاد بترسيخ العديد عن مفاهيمى . كنا نلتق فى الأمسيات ، ونمشى نتريض سيرًا على الأقدام فى شوارع مصر الجديدة الهادئة ، ونتحادث فى شتّى ضروب المعرفة . وعندما تحولت عن « الواقعية التقريرية » إلى « التجريدية الابتكارية » لم يرض عنى العقاد. وقال عنى «قلعة من قلاع الفن الحصينة انهدمت». ولكن لم يثبّط قول العقاد هذا من عزيمتى . فقد كنت مؤمنا بما أفعل . واجتزت سنوات طوال من الحيرة ومجادلة النفس .كنت أقرأ وأتكلم وأحاضر عن الخلق والابتكار ، عن الخيال والرؤى الفنية الإبداعية ، لكننى كنت أحس بأننى مكبّل بأغلال من حديد .. وأذكر ذات مرة قال لى الفنان المثال جمال السجينى : « أنت تتحدث عن شىء ولا تفعله » ، وقد كان محقًّا فى ذلك ، وكان علىّ أن أقدم على شقّ طريقى الخاص، الذى أشعرنى فعلاً بذاتيتى واستقلالى وشخصيتى المتميزة المتفردة .

والحق أن العمر لو كان امتد بالعقاد لغير رأيه فى الفن الحديث . لقد قال عن بيكاسو إنه لو رآه لقتله ، وذلك لشدّة نقمته على شطحاته التكعيبية ومابعدها. وكان العقاد فى ذلك من رأى كل أولئك الذين سخفوا من ابتكارات بيكاسو فى الخمسينات ، ولكن هؤلاء مالبثوا بعد ذلك أن عادوا وانحنوا تقديرًا له . وكان يمكننى أن اقنع العقاد بمشروعية الفن الحديث الذى اعتنقه.وأعتقد أن العقاد الذى كان شديد الإلمام والإعجاب « بالموسيقى الكلاسيكية » التى لا تترجم الواقع بقدر ماتخلق عوالم خاصة بها ، كان مع الوقت سيفهم الفن الحديث، ويستجلى غوامضه ، لكنه مات قبل أن يتأتى له الوقت لذلك . أما أنا فقد سرت فى طريق الجديد ، غير مثبط الهمة برغم علوّ قدر العقاد فى نظرى .

الغابة المتحجرة :

والآن ، دعنى أتذكر أقدم رؤيا غريبة علقت بذهنى ، وربما كانت قد شدتنى دون أن أعى إلى « العوالم الكونية » التى أفرغتها فى « لوحاتى التجريدية » .

فى أثناء الطفولة ، بحكم سكنانا بالعباسية الشرقية حيث ولدت ، كنا نسمع كثيرًا عن«الغابة المتحجرة » فى المقطم ، وبمجرد أن وعينا قليلاً وكان ذلك حوالى التاسعة أو العاشرة من عمرى ، ذهبنا ماشين على اقدامنا ، أنا وبعض الصبية من شلتى ، إلى المقطم للفرجة على تلك الغابة المتحجرة التى سمعنا عنها وسبت خيالنا الطفولى . رأيناها أشجارًا متفحمة ، تحولت عن طبيعتها وصارت عملاً فنيًا ، يستمد من الواقع أصوله ، لكنه يرقى إلى أن يصير شيئًا منبت الصلة بأصله . ولا أذكر عنها شيئًا كثيرًا الآن ، وإن كانت هذه « الغابة المتحجرة » هى أوّل انطباع غريب لى عن « الرؤى الجديدة » ، وقد حاولت بعد ذلك أن اعبّر عنها

بالرسم مرارًا . إننى كثيرًا ماأصغى فى خلوتى إلى همسات تلك الغابة ونداءاتها البعيد ، وما عاد أىّ إغراء منْ مغريات الحياة بقادر أن يثنينى عن المضى فى رؤاى « الغريبة » رؤى « التجريدية » الحبيبة .

(استرجاعًا لحديث جرى مع صلاح طاهر)

نفائس جمالية

إن أفضل النقاد فى نظر شارل بودلير من كان شاعرًا ، وقد تكون القصيدة أنسب عرض لعمل من أعمال الفن التشكيلى . وربما كان هذا أيضًا ما دعا بودلير أن يضع قصيدته « المنارات » فى صدر ديوانه « زهور الشر » فالشعر والفن التشكيلى فى نظره ملتحمان ، والفانون الكبار الذين أورد ذكرهم فى قصيدته المشار إليها هم آباء الشعراء جميعًا ، ولا يمكن أيضا تذوقهم إلاّ بحس شعرى .

بهذا تتبدّى عملية النقد التشكيلى عند بودلير خلقا أدبيًّا . وصارت هذه النزعة ساريةً يومًا بعد يوم فى الفهم الحديث لكل من الشعر والتصوير.وعلى هذه الدعامة أقام بودلير مذهبًا فى النقد أطلق عليه « النقد الخلاق » وضح منذ دراسته المستفيضة عن معرض صالون باريس عام ١٨٤٥ تلك الدراسة التى تبدأ بها كتاباته عن الفنون التشكيلية بعنوان « نفائس جمالية » وقد مضى بودلير يعمل مفاهيمه عن النقد

الخلاق بعد ذلك حتى وصلت إلى قمة النضج فى كتاباته الأخيرة . وعلى الأخص فى مقالاته العديدة المتحمسة أشد الحماس للمصور بوجين دى لاكروا ، ومقالاته « تصوير الحياة العصرية » فى نوفمبر ١٨٦٣ و « مصور الأخلاق » فى فبراير ١٨٦٢ و « الفن الفلسفى » فى أكتوبر ١٨٥٩ ، وذلك بمناسبة معرض صالون باريس لذلك العام . و « جوهر الضحك » فى يولية ١٨٥٥ وأعيد نشرها فى أكتوبر ١٨٥٧ وقد تناول بودلير بالدراسة بعض مصورى الكاريكاتير الفرنسيين مثل دوميه وجافارينى ،وبعض المصورين الساخرين الأجانب مثل بروجيل الفلاندرى وهوجارث الإنجليزى .

الشاعر الناقد :

ومن هذه الكتابات التى خلفها لنا بودلير المتوفى فى الحادى والثلاثين من أغسطس عام ١٨٦٧ يستقى النقد التشكيلى الحديث كثيرًا من معاييره . وكى نفهم مبلغ ارتباط بودلير شاعرًا بالفن التشكيلى نقف عند قوله : « كنت دائم الميل منذ طفولتى إلى كل العروض التشكيلية » .. « إن تمجيد التصاوير هو شغفى الأكبر ، شغفى البدائى الأوحد » ، وقد ظلّ بودلير على الدوام يعلى قدر الصورة . وامتاز عطاؤه الشعرى بوفرة الصور وثرائها . على أنه أيضًا وقف أمام لوحات صانعى الصور التشكيلية يعمّق من فهمنا وتذوقنا .

منذ البداية والصحافة لاتعنى إلاّ بتقديم أنباء إلى الجمهور محاولةً شدّ انتباهه إلى مايجرى فى الأوساط الفنية ، أمّا بالنسبة للجوانب الأخرى من الحياة الفنية فلم تكن الصحافة الباريسية تخصص لها شيئًا من اهتمامها . وقد دخل بودلير إلى هذه الحلبة ، ولكن كى يلعب لعبته هو . ووضح منذ أولى مقالاته عن المعارض أنه لم يكن يتخذ من المعارض سوى تكأة كى يبسط نظريته الجمالية مستمدًّا منها معيارًا

يجرى على هديه نقده التشكيلى . صحيح أنه فى ممارسته للنقد يقف أمام اللوحة ، يحاول وصف تفاصيلها بحيث يمكن للقارئ من خلال كلماته أن يبنى صورة مطابقةً للأصل ، كما يحاول أن يبين ماذا يريد أن يقوله الفنان ، ولكن المعارض كانت مجرد شاشة يعكس عليها بودلير آراءً أبعد من مجرد التحليل الجزئى للأعمال .

وقد أفصح بودلير عن إيمانه بقيام وحدة روحية بين الفنون وتجاوبها . وفى مقالته التى كتبها عن ريتشارد فاجنر فى « نفائسه الجمالية » (الجزء الثانى — ص ٢١٩ ومابعدها) يقرر أن لكل من الأنغام والألوان القدرة على الإيحاء المتبادل ، كما لا تعجز الأنغام والألوان عن ترجمة الأفكار أيضًا وذلك لوجود وحدة عميقة بين تجارب الحواس (د . عبد الغفار مكاوى — ثورة الشعر الحديث — جزء أول — ص ٨١) .

واحتذاءً بأديبين كبيرين سابقين هما الموسوعى ديديرو المتوفى عام ١٧٨٤ والروائى ستندال المتوفى عام ١٨٤٢ ، دخل بودلير مجال النقد التشكيلى محاولا أن يرسى قيمًا جديدةً للعمل الفنى معارضًا بها مفاهيم استقرت وكّبلت المتذّوق بقيود عتيقة شديدة الوطأة كان من شأنها فى نظر بودلير إجداب الروح المتعطشة للجمال وتعويق الحواس من أن تفتح جناحيها وتحلق عاليًا فى سماوات الخيال .

ونفهم من ذلك أن بودلير قد طالب بعدم التقيّد بمفاهيم الماضى وعدم الانصياع لها لمجرد تواترها . وسنتبين ما الذى كان يقصده بودلير بالمفاهيم القديمة التى طالب بالخروج عليها من أجل ميلاد فن جديد ، عندما نتبين وجهة نظره بالنسبة لأعمال جان دومنيك انجر الذى كان المتحكم فى الذوق الفنى آنذاك من ناحية وأعمال الفنان الشاب يوجين ديلاكروا الذى كان يشق طريقه بصعوبة بالغة بين اعتراضات انجر ومن شايعوه من فنانين ونقاد تقليديين كانت لهم الغلبة فى المعارض

العامة والأوساط الرسمية بل وعلى الرأى العام أيضًا . ولهذا جاءت مناصرة بودلير للفنان الصاعد ديلاكروا وتحمسه الشديد لمعارضه تجديدًا بالغ الاهمية بالنسبة لمستقبله وعلى مستقبل الفن الحديث كله من بعده .

احترام الحقيقة ولو كانت دميمة :

لم يكن انجر بالفنان الذى يستهان به على أى حال ، فقد كان أستاذًا متحكمًا فى صنعته ، واحتفظ تاريخ الفن من أعماله بلوحات تزهوبالسيطرة التامة على الخط ، مثل لوحته الشهيرة الرصينة « الينبوع » فقد كان يعتبر أن اللوحة المتقنة إنما تقوم على الرسم الحاذق . ولكن ما الذى جرّأ بودلير وأخذه عليه؟ فى مقالته عن المعرض العام الذى أقيم بباريس عام ١٨٥٥ يقف عند أعمال انجر وينعى عليه تبدد القدرة على الخيال التى كانت عند سلفه وأستاذه دافيد صاحب اللوحة المشهورة «مصرع مارا» ومادام الخيال قد انعدم ، فقد انعدمت الحركة الموحية . وإذا كان قد عرف عن انجر دقة الرسم وصرامته ، فقد كشف بودلير لديه عن تلك النزعة إلى محاكاة الطبيعة إلى حد تزييفها بحجة لا أخلاقية مؤداها أن للفنان بل عليه أن يرتق ثقوب الطبيعة ويرمم ماقد يبدو من عيوبها . ومن هذا المنطلق دعا بودلير إلى احترام القبح والدمامة ونهى الفنان عن اللجوء إلى إخفاء وجه الحقيقة تحت المساحيق والدهون . ومن أجل هذا نراه يشيد بفنان الكاريكاتير وناقد الحياة اليومية هونوريه دوميه . وقد أصبح هذا الذى نادى به بودلير دستورًا للفنان الحديث من بعده ، فنجد الانطباعيين من أمثال رينوار وديجاه ولوتريك يقولون إنهم يرون فى خادمة أو خفير أو راقصة من الجمال مالا يجدونه فى رجال السلطة بأوسمتهم وبزّاتهم الرسمية ، وفى الحقول وعلى ضفاف نهر السين من النضارة ما يتضاءل أمامه كلّ مظاهر الترف فى قصور الأثرياء المغلقة عليهم .

ثم جاء التعبيريون الذين سلّطوا أنظارهم بشدّة على الجوانب المظلمة للحياة الاجتماعية وأبرزوا الإنسان فى مهاويه وإحباطاته فانعكست فى أعمالهم آثار المظالم الاجتماعية ، وصار القبح الصادق أجدى بالتقدير من الحسن الزائف . وحلّت قسوة التعبير محل جمال التعبير . وقد عانى الفنانون التعبيريون المحدثون الذين خرجوا من معطف بودلير من جراء تمسكهم بأنموذجهم الكثير من صنوف العنت بلغت ذروتها إبان الحكم النازى فى ألمانيا فقد شرّدوا وأعدمت أعمالهم بحجة أنها أعمال « منحلة » فى حين أنه فى الواقع أعمال رفضت تزييف الحقيقة .

ولنعد إلى كتابات بودلير فى الفن لنضع يدنا على مزيد من أحكامه النقدية التى أنارت السبيل أمام التصوير الحديث من بعده . ولنتساءل عمّا عابه أيضًا على النمط الجمالى الذى رسخه انجر شيخ الفنانين فى عصره . إن ذلك التصميم المترمت للوحة على أساس من الخط الصارم الذى يرتكن إلى برود العقل أكثر من ارتكانه إلى أىّ عاطفة يترتب عليه أن يصدّ المتفرج عن الدخول إلى العمل الفنّى ومعايشته . إن اللوحة تقف أمام المتذوّق وتملى عليه محتواها إملاءً . فى حين أن الفن الجيد فى نظر بودلير هو دعوة للمتذوق .. « دعوة إلى رحلة » .. إلى شحذ الخيال .. وتكملة العمل الفنى .. وبذلك أصبح للمتذوق مقام فى العملية التشكيلية .. التى يجدر أن تتضمن حوارًا .. وتوجيها إلى عوالم جديدة وطلية . ولهذا نرى بودلير يعيب على الفنان أن يتكلم فى أعماله عن أمور معروفة جدًّا . فهذه لا تبعث فى النفس سوى الملل . ولا تثير فى الوجدان نزوعًا إلى تعدى الأطر . وكلما ضاق مايجد المتذوق نفسه مطالبًا بإكماله فى العمل الفنى ، وذلك بإفراط الفنان فى تقليد الواقع ومحاكاته ، ضؤلت قيمة العمل الفنى .

أهمية الخيال :

ولكن ما العلاقة بين الواقع والخيال فى نظرية بودلير الجمالية ؟ وأيضًا ما العلاقة بين الفن والطبيعة ؟ أشار بودلير فى مواضع كثيرة إلى تقززه من الواقع السطحى السخيف الذى يكون نسخة من الطبيعة ، ولاذ بالفن كمحاولة للتسامى عليه وتحويله ، ولهذا فإنه يعرف الجمال بما هو غريب . ويعتبر الفنان هو المبتدع لعوالم خيالية .

وعملية التخيل عند بودلير تحتاج إلى وقفة متأنية لأنها قد فتحت الباب على مصراعيه من بعده للسيريالية التى اعترف رائدها أندريه بريتون ببودلير سلفًا لها ، والتكعيبية التحليلية والتركيبية التى مارسها على الأخص بيكاسو وجورج براك فى فترة من عطائهما التشكيلى . وربما أوصلتنا عملية التخيل عند بودلير إلى مشارف التجريدية أيضًا .

يقول بودلير فى كتاباته عن صالون عام ١٨٥٩ إن كلّ العالم المرئى ليس سوى مخزن للصور والإيماءات التى تعطيها المخيلة قيمةً نسبية . إن هذا العالم المرئى نوع من الغذاء، على المخيلة أن تهضمه وتحوله . إن قدرات الروح الإنسانية يجب أن تخضع للمخيلة التى تستحوذ عليها كلها » (نفائس جمالية – جزء ثان – ص ٣٥و٣٦) .

اصبح مفهوم الفن إذن عملية خلق جديد وليست مجرد تسجيل . ومن هذه النقطة انطلقت مدارس الفن الحديث كلها . وقد حصل الفنان المعاصر من رأى بودلير هذا على شجاعة هائلة أوصلته إلى كل تلك الرؤى المتحررة التى زخر بها الفن الحديث .

ينادى بودلير بفكّ جزئيات العالم المرئى ثم إعادة تركيبها على هدى من القريحة

الذاتية للفنان . ومن ثم أطلق بودلير العنان للخيال الحر .. للخيال الجامح .. وليس بمستغرب بعد ذلك أن يصل الفن إلى « تجريد » أشياء العالم المرئى من شيئيتها ويحيلها إلى خطوط وألوان وأعراض قائمة بذاتها (د . مكاوى . جزء أول ص ٩٧) . ولن يكون ذلك بحسب منطق الأمور تشويهًا .. بل إعادة خلق . وحتى ماهو دميم وغير أخلاقى بلغة القواميس الوضعية يمكن ألاّ يكون بلمسة الفن قبيحًا أو غير أخلاقى .. فإن الجميل ليس غريبًا فحسب بل هو أيضًا نقى من شوائب المصطلح الدارج . وقد تبنّى أندريه بريتون فى كتاباته اللاحقة عن السيريالية مفاهيم بودلير عن الجمال الذى يوصف بالغرابة ، وقرر بدوره أن الغرابة هى وحدها الجمال . واتفاق بريتون مع بودلير فى أن الجميل لغرابته يبدو عدوانيًا صادمًا للذوق . وقد كان عشق بودلير للرؤى الخيالية وتوقه إلى التصاوير التى ترق إلى الحلم وتعادله سندًا كبيرًا أيضًا لبريتون والسيرياليين من بعده . وربما كان اتفق بودلير والسيرياليين من أمثال ماكس أرنيست وبول ديلفو فى الإعجاب بجويا وتصاويره راجعًا إلى إجماعهم على أن الفن يجب أن يضحى جسورًا شاطحًا . ففى الحلم – كما يقول بودلير فى إحدى قصائده – مشاهد مروعة لم ترها عين فانية .. إن النوم يزخر بالعجائب وعندما يفتح الحالم عينيه لايرى سوى بشاعة حياته البائسة .. ولئن كانت الساعة تدق معلنةً الظهيرة فالسماء تمضى تصبّ الظلمات فوق هذا العالم البارد التعس . (عن قصيدة الحلم لبودلير) .

إن كل ماهو « فانتازتيكى » و « جروتيسكى » و « اكزوتيكى » ، وكل « واقعية سحرية » فى الفن المعاصر إنما شجع المحدثون عليه بفضل تعاليم بودلير التى وإن بدت شعرًا فى ديوانه « زهور الشر » فقد بدت أيضًا نظريات متحمسة فى « نفائسه الجمالية » .

وقد بحث بودلير بين معاصريه عمن تنطبق على لوحاته تلك المفاهيم التى نادى

بها فوجدها لدى المصور ديلاكروا ذى المزاج الشيكسبيرى الذى شبّه نفسه كثيرًا بهاملت أميرالدانمارك ، واستقى عديدًا من موضوعاته عن قصائد لشعراء كبار مثل فرجيل ودانتى وجوته .

وقد كتب بودلير فى « نفائسه الجمالية » (جزء أول ص ٣٩٥ ومابعدها . وفى مواضع أخرى أيضًا) عن ديلاكروا أن الذى يجعل فنه جديرًا بالإعجاب هو تلك الانسيابية النغمية التى تختلف تمام الاختلاف عن صرامة فن انجر العجفاء.. وذلك الدفء الإنسانى الذى يصطخب فى خطوطه المرواة بالعواطف المتأججة .. وأن ذلك الانطباع بعدم الاكتمال الذى تعطيه أعمال ديلاكروا هو الذى يجعل للمتذوق مقامًا فى عملية الخلق فتصبح بفضل الخيال عملية تذوق لا تستنفد .. وإذا كان هذا الانطباع قد مكن خصوم ديلاكروا من اتباع انجر أن يقللوا من قيمة أعماله ، فقد جاء بودلير يناصر ديلاكروا معلنًا أن الإيقاع المتدفق فى تلك الأعمال وشحذ الخيال إلى عوالم أفريقية وآسيوية بعيدة أفضل من متحف الدمى الجامدة التى آلت إليها الكلاسيكية الجديدة على أيدى انجر الذى أجرى فى عرائس الجمال – على حدّ تعبير بودلير – عملية قتل بطولى (ص ٣٨٨ من الجزء الأول من نفائس جمالية)

والواقع أن الفرق بين « الكلاسيكية الجديدة » و « الرومانتيكية » لم يكن فى الموضوعات المختارة بل فى طريقة النظر إلى الحياة والفن . وقد قيل فى تفسير هذا التضاد بين الاتجاهين أن « الكلاسيكية الجديدة » قد غلبت العقل الصارم ، بل والبارد أيضًا ، بينما غلبت « الرومانتيكية » العواطف الجياشة والوجدان الرافض لتعاليم العقل التى لا مناقشة فيها . واتجهت نحو الشرق بحثًا عن منابع جديدة للإلهام . ولم يكن التصوير فى نظر ديلاكروا خدعةً وزيفًا بل هو الحياة ذاتها بكل مآسيها ومباهجها .

ويدين ديلاكروا بقوته التعبيرية إلى اللون . ولبودلير فى « نفائسه الجمالية » دراسة

أربية عن اللون ، ينتقل منها إلى تطبيق أحكامها على ديلاكروا (راجع — الجزء الأول – ص ١٤٩) ويترجم بودلير الألوان إلى عواطف وافكار ، ويتكلم عن حياتها بين الألفة والانسجام وبين الكراهية والمطاردة ، وهى تتعايش فى الطبيعة بفضل تنازلات متبادلة . ويلعب الهواء دورًا كبيرًا فى نظرية اللون .. ويمكن أن تفضى دراسة الطبيعة إلى نتائج مخالفة لما فى الطبيعة ولهذا كان الفن بحاجة دائمة إلى الإيهام .. إلى الأكذوبة . ويترك إيقاع اللون ونغمته فى النفس ذكريات عميقة . ويأتى الإحساس باللون فى النهاية من اختيار يتوقف على المزاج . وهكذا تتوقف الطبيعة فى الفن على الطبع . ألوان فيرونيز مرحة هادئة ، بينما ألوان ديلاركوا فى الغالب شاكية . العين ترتاح وتشفى بالألوان . وللألوان أيضًا أنغام وروائح وتأثيرات سحرية ، وتقود إلى عا لم الأحلام . وبذلك إذا كان القدامى قد نظروا إلى الجانب المادى من اللون فقد رأى بودلير فى اللون جانبه المعنوى . كما كشف عن الحقيقة اللونية للمرئيات ، فأبان أن الطبيعة تخلو من خطوط صارمة . وتتألف من ذبذبات لونية أثيرية تواكب حركة الكون الأبدية .

وبهذه الحقيقة فتح بودلير الطريق أمام الانطباعية التى قدمت أكبر ثورة فى تاريخ التصوير . وخطا إلى المسرح مانيه ورينوار وسيسلى ومونيه وفان جوج بلوحاتهم الرائعة التى تقوم على أن عين المصور لا تعرف الموجودات إلاّ من خلال حركة الأضواء على سطوحها . ومن بعدهم خطا إلى المسرح أيضًا الوحشيون الذين استقوا جرأتهم من قول بودلير « أتمنى أن أرى مراعى حمراء وأشجارًا زرقاء » وهكذا صار اللون بفضل الخيال الخلاق هو سيّدَ اللوحة . وقبل هؤلاء جاء أوجست ريدون وجوستاف مورو بألوانهما الرمزية المعتمدة على خصائص أفصح عنها بودلير صاحب أجواء العطور والدخان وعوالم أخرى خيالية موحية .

يحتاج النقد إلى الحماس :

يتغلغل بودلير فى « نفائسه الجمالية » إلى دقائق الصنعة ، فيتكلم عن الألوان ودرجاتها ، وعن التظليل والخطوط والتكوين . فهل كان بودلير مصورًا ؟ كلا . كان عينًا حاذقةً ، وروحًا شفافةً ، وعقلاً محللا .. وهذه صفات لا يستغنى عنها الناقد .. ولكن بودلير فضلاً عن ذلك كان ناقدًا متحمسًا . وفى هذا يقول : « بعد التزود بمعيار محقق ، معيار مستمد من الطبيعة ، فإن على الناقد أن يؤدّى واجبه بحماس ، فليس كونك ناقدًا مما يقلل إنسانيتك ، والحماس يقرب بين الأمزجة المتماثلة ويرقى بالعقل إلى قمم جديدة كما أن النقد يطل فى النهاية على الميتافيزيقيا » .

ولذلك نجد بودلير يمتدح رسوم روميه ، فهى ليست فى النهاية مجرد رسوم هازلة بل هى «كاريكاتير مأسوى» ينطبق عليها القول العربى « شر البلية ما يضحك » ويشيد بهذا الجمع بين النقيضين « المضحك والمأساوى » وهو الذى سماه اللاحقون « بالهيمور » أو « الضحك الأسود » وبذلك يكون مصور مثل الفلاندرى المعاصر جيمس أنسور التى تبدو البشرية فى أعماله جموعًا من الأقنعة التهريجية تخفى وراءها هياكل عظمية ، قد استمدّ أيضًا مادته الفكرية من « استطيقا القبح » البودليرى .

الفن فى عالمنا

شيخ النقاد المصريين يتحدث :

« الفن فى عالمنا » هو الكتاب الذى ألّفه الأستاذ بدر الدين أبو غازى وأودعه الكثير من الأفكار والخواطر عن مكانة الفن التشكيلى فى الحياة المعاصرة ، لا على المستوى المحلى فحسب ، بل وعلى المستوى العربى والعالمى أيضًا .

وقد أتاحت خبرة الأستاذ بد الدين أبو غازى وحسّه المرهف وغزارة اطلاعه أن يكون مفكرًا تشكيليًّا من الطراز الأوّل ، وقد منحنا كتابه « الفن فى عالمنا » فرصة التعرف على المقومات والأبعاد الأساسية لرؤيته النقدية .

ويبدو بدر الدين أو غازى فى كتابه الصادر عن دار المعارف عام ١٩٧٣ متأملاً فى وضع الفنون التشكيلية فى عصرنا ، ومصيرها إزاء العديد من عوامل التقدم والتعويق التى تتنازع مسارها ، ويدلى فى القسم الأوّل وهو بعنوان « الفن والمجتمع »

بمقترحات تجعل الفن من خلال ارتباطه بالتعليم والتثقيف أداة لدفع الإنسان المواطن إلى مستوى من الحس والفكر أرقى مما هو عليه فى حاضره .

كما يقود الناقد الكبير فى القسم الثانى وهو بعنوان « الفن والنقد » إلى ما يعتبره صخرة نجاة من تيارات الحداثة المفرطة التى تسللت إلى نخاع الفنون المعاصرة . ويعتبر أن العودة إلى ينابيع التراث خير معين لتحديد موقفنا من كثير من التأثيرات الأجنبية الوافدة ، وإعادة تقويمها . وذلك متى عمقنا مفهوم التراث ووسعنا إطاره .

أما فى القسم الثالث وعنوانه « الفن والأدب » فإن بدر الدين أبو غازى يزودنا بذخيرة من المعلومات الهامة والطريفة عن بدايات حركة النهضة فى فنوننا المعاصرة ، كما يتقدم بنظرة جديدة فى النقد الأدبى على أساس من الرؤية التشكيلية .

صعوبة مهمة الناقد الفنى

إذا كان الفن إبداع ، وهو إحدى السمات الرئيسية فى الحضارة فما جوهر الفن ؟ أهو تعبير عن تناسق ؟ أم هو تعبير عن صدق ؟ هل الحرية هى قوامه ؟ أم الأخلاق ؟

يسجل بدر الدين أبو غازى مبلغ صعوبة إدراك المضمون الحقيقى للعمل الفنى ، واستجلاء كل ما يحفل به من قيم وثراء . ومن هنا جاء دور الناقد وصار له من الأهمية مالايقل عن أهمية الفنان المبدع ذاته . فالناقد « هو الذى يقرب المسافة بين الفنان والمشاهد . هو وسيط وجدانى يحمل رسالة التقويم الجمالى ، ويخاطب بلغته طرفين ، الفنان ليقوم عمله ويحدد مكانه فى مسار الفنون وبين مذاهبها ، والمشاهد ليضىء له الطريق الى التذوق واكتشاف السحر الكامن فى الأثر الفنى » .

وقد زادت الأعباء على كاهل الناقد الفنى ، وعظمت مسئوليته فى العصر الحديث ، لعدة اعتبارات :

أولاً : لم يعد للفن مفهوم محدد ، فقد تعددت القيم وتنوعت تبعًا لتشعب الحياة الإنسانية ذاتها .

ثانيًا : لم تعد الرؤى الفنية ضيقةً تلتزم بأنماط بذاتها لاتحيد عنها ، بل صار العمل الفنى يستوعب أكثر من نمط واحد ، فإلى جانب «التشخيص» مثلاً هناك «التجريد» ، والى جانب «الواقعية» هناك صيحات الفن «البصرى» و «الحركى» بل واللافن أيضًا . وقد أصبح يصب فى العمل الفنى روافد عديدة من مفاهيم حضارية متنوعة ، بل يمكن أن يقال عنها أيضًا متضاربة ، فإلى جانب اكتشاف القديم الموغل فى القدم حتى تصاوير كهوف ماقبل التاريخ ، هناك الانطلاق إلى فضاء رهيب ، ليس حافلاً بأقمار ونجوم جديدة فحسب ، بل وبملايين الحقائق والأوهام العلمية أيضًا .

ثالثًا : أصبح الزائف يختلط بالأصيل فأضحى من أشد الأمور صعوبة التميز بين الغث والثمين ، وعدم الخطأ فى التقييم فيحكم على الأصيل بأنه مجرد لآلئ مزيفه، وترفع الأصداف الجوفاء إلى مصاف النفائس الغالية ، ولذلك فقد أصبح الناقد بمسيس الحاجة إلى أن يوسع من معارفه ، ويتعمق فى ثقافته ، ويتزوّد من الآداب والفنون والعلوم والفلسفة ، بمايسر له حكمه ويقيه شر الزلل والشطط وكثيرًا ما أخطأ النقاد - بل والفنانون أيضًا - فى الحكم على أعمال ثبت لها الخلود من بعدهم . وقد تزايدت اليوم احتمالات الخطأ وذلك فى خضم اتجاهات ونزعات وأساليب ومدارس تتهاتر وتتقاذف كل يوم بالجديد .

وعلى الرغم من كل الصعوبات التى تحيط بمهمة الناقد فى العصر الحديث ، فقد صارت مهمة النقد أيضًا أكثر متعة وطرافة ، واتصفت بكل ما تتصف به المغامرة

الفنية الحقة . وقد تزايد عدد النقاد فى العصر الحديث ولمعت أسماء كثيرة ، أدلت بدلوها فى تحبيذ ما جادت به وجدانات فنانى القرن العشرين ، وتقارع النقاد الحجج فيما ذهبوا إليه من دفاع من تيارات ومذاهب ، ومن هجوم على غيرها . وأثرت كتاباتهم الحياة الثقافية لهذا العصر ، بل وقد عرف بعض المشاهير منهم مثل كنيث كلارك وهربرت ريد طريقهم إلى وسائل الاتصال الجماهيرية واسعة الانتشار ، ومن خلال الإذاعات السمعية والمرئية نفذت آراؤهم إلى قاعدة اعرض من المتلقين . وقد نجحت هذه الأحاديث والتعليقات فى بثّ حب الفنون التشكيلية الحديثة فى الأذهان والقلوب ، فزادت القدرة على تذوق الأعمال الفنية والتغلغل إلى كنهها ومضمونها . وبذلك خدمت وسائل الإعلام الحديثة الفنون التشكيلية ، فلم تعُد السينما فحسب حكرًا على روايات هابطة فكريًا وعاطفيًا ، بل انفتحت على أعمال الفنون الجميلة عبر التاريخ باعتبارها مثل الحضارات التى تترعرع فى حجرها أداة لإثبات الوجود ، وإرادة تحدّ لغوائل الزمن ، وقهر للصعاب التى تضعها الطبيعة فى طريق الإنسان .

وقد رأينا أحد كبار نقاد الفن المعاصرين وهو أستاذ تاريخ الفن الفرنسى رينيه ويج يعتبر مهمة الفن الرئيسية خلق وسيطٍ بين الكون والإنسان . ويؤمن بأن الفنان يقوم بحوارٍ مع العالم المرئى ، لا من أجل تسجيل هذا العالم فحسب ، بل وللتوصل إلى استجلاء العالم غير المرئى ، الذى يتعدى – كما سبق لأفلاطون ان قال – هذا العالم المرئى ، فعندما يسلط الفنان حواسه على الواقع المادى الملموس فإنه يستطيع أن يتعداه إلى واقع روحى يعتبر إطلال الفنان عليه إسهامته الحقيقية فى الحياة الإنسانية .

أما أندريه مالرو الأديب الفنسى وأكبر قمم الفكر التشكيلى المعاصر فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيفسر الفن من خلال رغبة الإنسان الجامحة فى الانتصار على

الموت . ومن ثم كان الفن عزيمةً إنسانيةً راسخة فى تعدّى الفناء ورفض العدم ، ولذلك كان العمل الفنى محاولة مأساوية من جانب الفنان لإثبات قدرته – ومن ثم قدرة الإنسانية عامة – على قهر كلّ إذلال واستعباد .

مواصفات الناقد الفنى :

وإذ يؤكد بدر الدين أبو غازى أن « لا نهضة فنية بلا نهضة فى النقد تواكبها » فإنه يعترف – كما اعترف من قبله أديبنا الكبير إبراهيم عبد القادر المازنى – بصعوبة إعداد الناقد الفنى ، وتأهيله لمهمته الجليلة والجسيمة . ففضلاً عما يحتاجه الناقد من رصيد ثقافى فإنه :

١ – « ينبغى أن تتوافر للناقد هبة التوازن بين العقل والحس والنفس » .

٢ – كما ينبغى أن يتحرى الناقد الفنى صدق الكلمة ، وأن يتأمل ويراجع نفسه قبل أن يصدر حكمه فى قضايا الإبداع الفنى ، وأن يكون رائده شجاعة الرأى «فالنقد» تقويم وبناء، وليس هدمًا وتقويضًا، و«الناقد يلقى ضوءًا ولا يمسك بصولجان » ، وعليه أن يتحاشى تقييد المتذوق بموازين حساب محددة تحول دون استمتاعه الحقيقى بالعمل الفنى » .

٣ – وينبغى أن يكون الناقد على قدر كبير من التضحية والتجرد . فكما أن إعداده يحتاج إلى جهد ومثابرة واطلاع فى شتى العلوم والآداب والتاريخ و « تفتّح على الكون فى مظاهره وأعماقه » فإن نصيب الناقد الفنى من الشهرة محدود ، وعائده المادى ضئيل ، مما يقتضى منه حبًّا شديدًا لعمله يجعله يرتضى زهدًا يرغّبه فى التوافر على مهمته دون التفات إلى مغريات مادية تمد إليه صوتها من الخارج ، فتفسد نقاء بصيرته ، ونزاهة أحكامه .

٤ – ولما كانت أداة الناقد الفنى هى الكلمة فقد زادت صعوبة مهمته ، لأنه

بهذه الكلمة يحاول أن يفسر ماقد يستعصى تفسيره على الكلمات . ومهما اجتهد الناقد فى وصف العمل الفنى وتحليله وإيضاح مبناه فلا يغنى ذلك عن معاينة العمل الفنى . ولكن هذا ماهو مقدر على الناقد الفنى ، وعليه تحويل الرؤية التشكيلية عن طريق الكلمة إلى رؤية مكتوبة تفسّر وتضىء العمل الفنى الذى هو بدوره نقل غير المرئى إلى شىء مرئى .

فإذا توافر فى الناقد هذا الإعداد وهذه الصفات فإن بدر الدين أبو غازى يتمنى لبلاده نقادًا يتصفون بوضوح فى الرؤية ، وصواب فى الحكم ، وبعد عن الافتعال لأن فنوننا التشكيلية المعاصرة تطرح كثيرًا من القضايا تتطلّب من النقد استظهار موقفه منها . وبخبرته وملامسته للحياة الفنية التشكيلية المعاصرة فى بلادنا يحدد بدر الدين أبو غازى أبرز هذه القضايا فى الآتى :

١ – قضية الفن بين التراث والمعاصرة .

٢ – قضية الفن بين التشخيص والتجريد .

٣ – قضية الفن ومطالب المجتمع .

التراث والمعاصرة :

أما عن قضية الفن بين التراث والمعاصرة فإن بدر الدين أبو غازى يلفت نظر فناننا المعاصر إلى أهمية الفنون الشعبية ، وكم تجديه فى عطائه ، فهى تدعم أصالته وتضفى على حداثته طابعًا خاصًا ، يجعلها ملتحمة مع قوميته . فعلى الرغم من اتجاه التعبير الفنى الى عالمية ملحوظة فإن هذه العالمية ستظل تولى التقدير أولئك الذين جلبوا إليها من منابع الإلهام الموغلة فى القدم والعراقة مايروى عطش الحس الإنسانى إلى الجمال الذى لم تسحقه خطوات جماعية أو تخنقه قبضة آلية : وهل يستطيع الفن مهما أوغل فى العالمية أن يغالب مثلاً مافى عيون بورتريهات الفيوم من نداء سحرى

بدائى لا يقاوم ؟

ويؤكد بدر الدين أو غازى أن الفن الشعبى فى مصر قد أكد على مرّ العصور أنه كروح الشعب ذاته جوهر لا يموت . ويضرب على ذلك مثلاً واحداً – لكنه بالغ الدلالة – بما فعلته جحافل السلطان سليم الأول عندما استولى على مصر فقد شحن صنّاعها وفنانيها على مراكبه إلى اسطنبول . ولكن مالبث أن « عاد وجدان الشعب بعد حداد الأحزان يواصل إبداعه على واجهات البيوت وفى عرائس المولد ، وعلى أوانى الفخار ، ومن خلال السلال-والنسيج والسجاد » .

حقًّا ، أليس فى ذلك الصمود والابتعاث بعد مايشبه المات مايشرف الفن الشعبى ويزيده فخارًا ؟ لقد عرف الفنان المصرى الحديث منذ رواده الأول محمد ناجى وراغب عياد ومحمود سعيد أهمية « المنابع الشعبية » للفن وعادوا فى كثير من أعمالهم إلى هذه المنابع ، كما سار تلامذتهم وخلفاؤهم فى هذا الطريق من بعدهم .

« لقد أصبح الفنان الشعبى أستاذًا يكشف للفنان التشكيلى القومى عن أسرار فى أساليب التعبير ،ولم يعد الأمر استيحاء لمضامين الفن الشعبى ، أو تصويرًا للفولكلور المصرى فى جوانبه المختلفة ، وانما تحول الوضع إلى استلهام لأساليب الفنون الشعبية ، ودراسة لها واقتباس منها و « أصبح (الموتيف) الشعبى من لغة العصر التشكيلية . وفى أعماق الفنون الشعبية أغوار لم تكتشف ، ولكنها بمزيد من الحب ومزيد من الفهم تبقى خطًّا مميزا فى مسار الفن التشكيلى يربطه بصدق بأغوار طبيعة الروح المصرى وحقيقته » .

على أن ناقدنا الكبير يعود فينبّه إلى أن من أخطر الأمور على الفن النظرة المحدودة ضيقة المجال ، ويعيب على كثير من الأعمال الفنية الحديثة أخذها من الفن الشبعى اشكاله الخارجية ، دون التوغل فى أعماق التراث وتفهم جوهره « ومن ثم

يقف حدّ الاتصال بالتراث أحيانًا عند القوالب والأشكال الخارجية بدون النبض العميق الذى يكمن فى هذا التراث » .

التشخيص والتجريد

أما عن قضية الفن بين التشخيص والتجريد ، فيسجل الناقد الكبير أن العالم قد سار خطوات حثيثة فى مجالات الإغراب والعبث والغموض ، وليس بملازم أن يكون كل مايأتى به إلينا البحر لآلئ ، فإن كثيرًا من طرح البحر أصداف براقة ، ولهذا كان على الناقد أن يكون شجاعًا فى رفض مالا يطمئن إليه ضميره الفنى .

وإذا كان مما جلبته أمواج البحر إلى شواطئنا « التجريد المعاصر » فيجب أن يعرف فنانونا أن التجريد ليس بغريب على تاريخنا الفنى وقد قدمت « الفنون الإسلامية أروع تجريد نابع من وجدان الفنان الإسلامى » ولذلك فدون رفض للتجريد رفضًا مبدئيًّا فإن بدر الدين أبو غازى يرى أنه « مالم يجد الفنان فى لغة التجريد البحتة شيئًا يقوله بصدق وعمق أكثر مما يقوله الفن المشخص فلا عليه أن يخوض تجربةً غريبةً على نفسه لمجرد مظهر الحداثة والجدة »

ويقف بدر الدين أبو غازى وقفة متأنية على الأخص إزاء الاتجاهات الجديدة فى فنون العالم المعاصر ، ويتأمل موقف بلاده من هذه الاتجاهات،ويحرص الناقد المشفق من أن تزلّ الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة فى متاهات لاخروج منها مما قد يفضى إلى تحطيم المدرسة المصرية على صخور تجريبيات نابعة عن « نذر المرض أكثر مما تحفل بدلائل الصحة » يفصح عن موقفه النقدى من عطاءات الفن التشكيلى المعاصر ، فى مصر وفى العالم ، ويسند أحكامه إلى ما لامسه فى معارض دولية لها دلالتها .

أما عن حركة الفن التشكيلى فى الخارج فإن المؤلف يقرر أنه « حتى نهاية القرن

الماضى ، ومطلع هذا القرن ، كان من اليسير أن نضع أيدينا على خط واضح فى تطور الفن ، نتابعه من جيل إلى جيل ، ونرى فى ختام كل مذهب تمهيدًا منطقيًّا لميلاد مذهب جديد». ولكن مع نهاية الحرب العالمية الثانية شهد العالم تنوعًا غريبًا فى أساليب التعبير الفنى حتى صار «لا يمكن القول بأن للعصر سمة محددة من الرؤية ، فإلى جانب الرؤية غير المشخصة التى يمثلها الفن المجرد نرى الفن التشخيصى مازال يلقى امتداداته فى صور جديدة على أيدى بعض المعاصرين ، وإلى جانب اللوحة «كتعبير» تقوم اللوحة «كفعل» ثم يتخذ التجريد مسميات وأشكالاً متعددة . فى حين تمضى الواقعية منقبة عن رؤى جديدة وصور متنوعة من التعبير .

يسير العالم المعاصر قدمًا فيتنقل بين فنٍّ أقرب إلى الجنون (كما عند المصور الفرنسى ديبوفيه) وبين فن مملوء بالمسرة والبهجة (كما عند المثال الأمريكى كالدر) وبين «فن البوب» بارتداده إلى الموضوع متمثلاً فى أدوات الحياة اليومية من علب الطعام المحفوظ ، وزجاجات الشراب ، وإعلانات السينما . يمزج ذلك كله مزجًا جديدًا لينتج فنًّا سيكشف بعد أن نغادر هذا العالم كيف كنا نعيش وبين فن «الخداع البصرى» الذى يحدث تأثيره من حركة الألوان وتغيراتها وفعل النور فيها ، إلى فن «العودة إلى الصورة» بإعادة صياغة الأشكال صياغةً تخفى أسرار الطبيعة وراء أسرار التصوير ، إلى غير ذلك وذلك من تيارات ونزعات «الفن التشكيلى الحديث» وما ندرى إلى أى مدى ستمضى بنا رحلة البحث فى عالم التشكيل . فإن العالم الذى فقد يقينه لا يستطيع أن يقنع بمثل (الجمال) عند الفنان ، ومثل (الحقيقة) عند الفلاسفة وهو فى تغيره وبحثه الدائب عن رؤى جديدة إنما يعبّر عن قلقه وتحركه وتطلعه .

ثم يزداد الفن التشكيلى إيغالاً فى متاهات التجريب والتمرد والغربة ، وذلك فى

معارض الشباب التى تحتوى على آخر صيحات الاتجاهات الجديدة . ويعطينا بدر الدين أبو غازى صورة مثيرة عنها . إنها : « أعمال – على حدّ قوله – لا ينفتح لها القلب فى يسر ولا تلقاك فى إيناس ، وإنما هى تصدم الرؤية ، وتهز أعصاب المشاهد . أعتمادها على الصدمة والإغراب أكثر من اعتدادها بالبناء والتناسق . وهى لا تحقق وئامًا مع المشاعر بقدر ماتحرك فى المشاهد نوعًا من العراك الداخلى والحيرة الفكرية » .

ويدلى بدر الدين أبو غازى بحكمه على هذه الاتجاهات التى صدمته فى زياراته لمعارض الشباب الدولية بالخارج ، فيقول :

« الفن قبل كل شىء تعبير من أعماق الوجدان الإنسانى ، ودلالة على جوهرنا ، وتمثل لإرادة التطور ، هو إعاده خلق . قدرته فيما يضفيه على الأشياء من سر التحول ومايحققه بإعادة البناء من نظام يفرضه على الأشياء . أما التعبير عن الرفض والسخط بالعبث بالقيم وتحطيمها فموجة قد تبهر الوجدان الإنسانى ، ولكنها لاتستطيع أن تقف بدون إرادة البناء عند الإنسان وتضافر الذكاء والوجدان من أجل الإبداع الفنى » .

وبعد هذا الحكم يصبح من السهل أن نتوقع ما سيطالب به ناقدنا الكبير أبناء بلده من الفنانين أن يلتزموه فى إنتاجهم . إنه يلحظ خطرًا يتهدد كثيرًا من الشباب الذى يندفع وراء بريق هذه الموجات قبل أن تكتمل له أدوات التجربة ومقومات الشخصية ، فيضحّى بكثير من الاعتبارات من أجل اللحاق بالتيارات المتدافعة .

ثم يستطرد بدر الدين أبو غازى قائلاً « علينا أن نشغل باختيار أكثر أعمال المدرسة المصرية امتيازًا وتعبيرًا عنها . ولسنا نناهض الابتكار والتجديد ، فالفن كالحياة يخضع لحتمية التطور غير أن التطور لا يصح أن يكون افتعالاً . وفرق بين حتمية التطور الذى يأتى من طبائع الأشياء وبين افتعال التطور الذى يقصر الأشياء

على المضى فى اتجاهات ضدّ طبيعتها » .

إذن مالذى يجب أن نفعله كى نصل إلى العالمية ؟ يطرح الناقد الكبير هذا السؤال الذى يلحّ على فنانينا كثيرًا ، ويجيب عليه إجابة واضحة رصينة . ينبغى من اجل ذلك « أن نقدم فنًّا صادقًّا راسخ القيم يستمد تطوره من واقعنا ومن مثاليات مجتمعنا » ... إن طريق الإبداع والتجديد منفسح لنا ، وفيه متسع للمواهب التى تزخر بها المدرسة المصرية المعاصرة . ولنا رجاء فى أن يكون لهذه المدرسة سمتها المميزة بين اتجاهات العصر المتضاربة ، وأن يبقى لها يقينها الفنى بين موجات القلق . وهى على أية حال تستطيع أن نضيف شيئًا بروح الأصالة وبمفهومها الحقيقى للتجديد » أما الفن المناقض للفن وغيره من الموجات والتقاليع فإنما تناقض فى الكثير الاكتشافات العظيمة التى اهتدى إليها الفن الأوربى الحديث نفسه ، ومن أجل هذا فهى لا تصلح أساسًا لتقاليد جديدة خليقة بالاتباع .

والحق أن نظرة النقاد إلى أعمال الشبان الجدد تتصف بالكثير من التزمت ، وتوقع فى كثير من سوء الفهم لأعمال هؤلاء الشبان الجياشة بقلق هو جوهر الحياة ذاتها ، فالحياة بلا قلق ولا لهفة إلى تجاوز الحدود والإطلال إلى مابعد السور ، سواء أكان هذا السور اجتماعيًّا أو نفسيًّا أو ميتافيزيقيا لا تكون من الحياة فى شىء ، بل هى همود وركود ، ومن ثم عطن ومرض ، وهذا الذى اعتبره الأستاذ بدر الدين أبو غازى فى أعمال من رأى أعمالهم من شباب العالم مرضًا ليس إلاّ الصحة ذاتها ، فهؤلاء الشبان ليسوا مرضى ولا يهرجون ، بل هم غاية فى الصحة ، وجادون . كل ماهنالك أنه قد اختلفت رؤيتهم عن رؤية أجيال السابقين . لقد رفض الشباب أن يوهموا بأن الأثر الفنى خالد لا يتطرق إليه الفناء ، فكم من آثار خالدة صارت ركامات ، وبددتها قنبلة طائشة أو زلزال مدمر ، ولقد تغير إيقاع السرعة فى زمان هؤلاء الشبان ، وبخاصة أنهم مشدودو الأسماع والأنظار إلى المستقبل ، حتى

صارت السرعة رهيبة الإيقاع . فكيف لا تكون أعمالهم الفنية ترجمة صادقة لمشاعرهم وتصوراتهم . إن الفن ليس خالدًا . وهم لايؤمنون بالكلمات ، بل بما يعاينونه من أعمال الدمار ، ومن أعمال البناء ذاتها ، ناطحات السحاب تبنى فى أيام ، ولم تبن فى عشرات السنين ، مثلما بنيت الأهرامات ، وهى أيضًا تهدم فى لحظات قصار . إن أهم مطلب للفن هو الصدق ، وهذه التيارات المتطرفة ، قد يعيبها الكثير ، لكنها قد احتفظت بصفة تجعلها جديرة بالاهتمام والتعاطف معها ، وهى صفة الصدق .

مطالب المجتمع :

أما عن قضية الفن ومطالب المجتمع فيرى بدر الدين أبو غازى أن علينا أن نفرق بين « الالتزام » و « الإلزام » فمع الإلزام يستحيل الفن إلى لافتات دعاية وإعلان وبذلك يفقد جوهره باعتباره حرية ممارسة وكرامة تعبير . والفن بطبيعته نشاط يستعصى على المواصفات والتقنين وقيمته فى حريته وصدقه . ولكن وظيفة الفن الكبرى هى تعميق النظرة إلى الحياة والتعبير عنها بصدق ... وحين يتوافر للفنان الصدق والموضوعية يتحقق تعمقه للمعانى الكامنة وراء الأحداث واستنباط الرموز الوجدانية التى تربطنا بها .

ويهيب ناقدنا الكبير بالفنان التشكيلى أن يكون ملتزمًا بقضايا عصره وتطلعات مجتمعه حتى يأتى فنه صادقًا ومن ثم نافذًا إلى الأعماق ، بل ومتعديًا عصره ومجتمعه إلى الإنسانية كلها .. فليس الفنان مجرد عينين أو أذنين بل هو قبل كلّ شيء كائن سياسى دائم اليقظة أمام أحداث العالم يتشكل بها جميعًا .

على أن بدر الدين أبو غازى يعود فينبه إلى أننا « لسنا بحاجة إلى عمل يحاكى الواقع ، أو يصور موضوعًا بذاته ، بقدر مانحن بحاجة إلى العمل الذى يمدّنا بالقوة

التى تستأثر بكل جوارحنا ، ذلك الذى يشارك فى أن يشحذ روح الصراع فينا ، ويولد عندنا طاقات لاحدودلها . ويتخطى الحدث المباشر ليعبّر عن المغزى العميق » . وبذلك يستطيع العمل الفنى أن يبلغ قلب الإنسان فى كل مكان ، إذا حمل من الرموز والدلالات مايشكل صورة صادقةً لمأساة الإنسان .

وقد صار الفنان فى العصور الحديثة فى وضع يوجب عليه أن يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالجماهير ، ولكنه فى كثير من الأحيان عند مايوغل فى تأملاته عن الإنسان سواء فى فرديته أو جماعيته يضحى ملق به فى غربة يحتّمها عليه اخلاصه لإنسانيته ، ويتحدث بلغة غامضة تحتمها فى بعض الأحيان رؤيته الطليعية والنبوئية . ويزيد من الغربة والغرابة أن الإنسان فى عصر الآلة والصناعة يجدجهده وطاقته مستنزفين فى عمل لا يترك له وقتًا كثيرًا للتفكير والتأمل فيقبل فى وقت فراغه على متع ترفيهية يقلّ فيها قدر الثقافة .

ولكن العصر من ناحية أخرى يدفع بالفنان إلى أن يلاحق التطور الصناعى والتكنولوجى فيجد نفسه يربط نفه بمتطلبات التكنولوجيا الحديثة ، وكم من منتجات وسلع وخامات تحتاج إلى بصمة الفنان حتى تضحى أكثر إنسانيةً وتقبلاً .

ولعل ما يجعل للفن الحديث طابعًا مميزًا هو « التحوّل فى أداة إخراج العمل الفنى مع المحافظة على قيمه » وجدير بالمجتمع الذى يسعى إلى تنمية قيم الفن أن يهيىء الجو الخاص لهذا النماء . فيوطد العلاقة الأخوية بين الفن والتكنولوجيا وهى علاقة مصيرية على أى حال . ومن التطبيقات المميزة فى هذا المجال التوسع فى عمل المستنسخات والنماذج من الأعمال الفنية الممتازة ، فيظلّ للعمل الفنى فرديته فى امتيازه ، وجماعيته فى شيوعه وجعله فى متناول اليد .

كما تضطلع الفنون التطبيقية بدور بالغ الأثر فى المجتمع الحديث ، إذ هى تتيح إشاعة الذوق والجمال فى كثير من أدوات الحياة اليومية .

وحتى يتاح للفنان الازدهار لطاقاته تعمد المجتمعات الحديثة إلى « تهيئة الجو المعمارى » للعمل الفنى ، بتحقيق اللقاء بين العمارة والفنون التشكيلية . ولئن كان ذلك حقيقة عرفتها عصور سابقة أيضًا ، فإن اللقاء المذكور يتخذ فى العصر الحديث صورة الالتحام ، فإن عمارة بلا ذوق تقود إلى جنون جماعى .

وقد ارتفعت أصوات كثير من المفكرين بتحبيذ تدخل الدولة فى مجال الفنون باقتناء أعمال الفنانين ، والتوسع فى تكليفهم بالمقاولات الفنية ، وتخصيص الجوائز القومية السخية ، وإلا ازداد انطواء الفنان على نفسه . ومن ثم جرفته عزلته إلى السير فى دروب من التعبير الفنى يخيم عليه الغموض والغرابة ، وهما من سمات الفن الحديث عمومًا .

وقد أدّى كل ذلك إلى أن أصبح للدولة دور هام فى مصير الفنون التشكيلية المعاصرة لتزايد دورها فى توجيه المجتمع إلى التقدم حتى بلغ هذ الدور حدّ القيادة فى بعض البلدان .

الاجتماع على الشغب المعمارى :

وفى مجال تأمل دور الفن فى المجتمع ، يمضى بدر الدين أبو غازى فيقف أمام أمرين يعتبرهما بالغى الأهمية .

أما الأمر الأول فهو التخطيط العمرانى والطابع الحضارى للمبانى العامة . وقد شغل « التخطيط العمرانى » اهتمامًا كبيرًا من مفكرنا التشكيلى ، واختلط اهتمامه باحتجاج على مايوقعه الزحف المعمارى المرتجل بجمال الطبيعة من ناحية وبجلال الآثار من ناحية أخرى . وإن دلّ هذا « الشغب المعمارى » على شيء فعلى تخلّف فى الوعى وفساد فى الذوق العام . ويطالب بدر الدين أبو غازى بالوقوف فى وجه « القبح المعمارى » واعتبار ذلك مطلبًا قوميًّا عاجلا . ويرى أن وجه الخطر فى حركة البناء أن

نبنى بلا إدراك لأثر العمارة على تكوين وجدان المواطن وذوقه وإحساسه بالتناسق .

إن العمارة هى أول مايطالع المواطن من أعمال الفن ، ولذلك كانت أخطر الفنون المرئية . ومن ثم كانت مراعاة القيم الحضارية والطابع القومى فى إقامة المبانى العامة تحقق اثرًا عميقًا فى تكوين شخصية المواطن حضاريًّا .

ويعطى بدر الدين أبو غازى أمثلة عديدةً من تجارب الشعوب المعمارية فى أفريقيا وأمريكا اللاتينية وأوربا ، فمن الكميرون إلى المكسيك إلى البرازيل إلى ألمانيا يلتقط لنا ماشيده المهندسون المعماريون من مبان عامة جمعت بين القيم الجمالية والوظيفية والقومية والبيئية معًا .

ويطالب مفكرنا الشكيلى فى هذا الصدد :

١ – بوضع خطة قومية للعمارة ، تساندها تشريعات صرامة :

أولاً : تحمى الأماكن الأثرية والمواقع الطبيعية من المبانى الحديثة التى تقام حولها بلا تخطيط ولا تنسيق .

ثانيًا : تكفل وضع مواصفات وضوابط لما ينبغى أن تكون عليه المبانى العامة للدولة ومنشآتها المختلفة .

٢ – تضافر الأجهزة الاجتماعية كلها لصدّ عدوان الشغب المعمارى الزاحف .

٣ – مراجعة أساليب إعداد المعمارى فى كليات الهندسة والفنون .

المتاحف

أما الأمر الثانى فهو المتاحف ودورها فى نشر الفنون والثقافة فى المجتمع . إن المتحف أداة هامة فى ذيوع المعرفة واجتذاب الجماهير إلى تلقى هذه المعرفة ، وشحذ الخيال ، والحث على التفكير والتجريب ، واستثارة الوجدان . وقد أصبح للعرض المتحفى نظريات تراعى أن يؤدّى المتحف وظيفته التثقيفية والتعليمية بل

والترفيهية أيضًا على أكمل وجه ، وذلك كله بالاستعانة بأحدث منجزات التكنولوجيا والعلوم ، ومراعاة العديد من الاعتبارات التى يتقيد بها كل متحف من المتاحف القائمة ، وعلى الأخص موقعه وسعته وأعمال الفن التى انشئ أصلاً لعرضها . وفى كثير من الأحيان أيضًا تكون الإمكانات المتاحة للقائمين بأمور المتحف إمكانات متواضعة ، توجب عليهم تحاشى التوسع فى الإنفاق . ولكن المهم فى النهاية من خلال محاولة تحقيق التعادل بين المعطيات والمعوقات أن تضفى على المتاحف حياة متجددة ، حتى لا تستحيل إلى مخازن أو مدافن للتحف يهال عليها تراب النسيان والإهمال . ولذلك فإن اندماج المتاحف فى تيار الحياة الجارية يجدر أن يكون الشغل الشاغل للقائمين على تلك المتاحف .

وينبه الأستاذ بدر الدين أبو غازى إلى أهمية الفن فى تنشئة المواطن السوئ فكريًّا وعاطفيًّا . وليست أزمة الشباب كظاهرة عالمية فى نظره سوى أزمه حضارية . ومن هنا وجب التركيز على مواكبة الثقافة والفنون للتعليم فى مراحلة المختلفة . «ولاسبيل الى إحياء البصر والبصيرة واستنهاض الإحساس بالجمال فى إنسان هذا العصر مالم يسهم التعليم فى التربية الفنية بمعناها الشامل الواسع . وذلك بان تستقر فكرة التعليم عن طريق الفنون فى أذهان المسئولين عن مناهجه ، وأن يصاحب التذوق الفنى كلّ مراحل التعليم كمنهج أساسى ، بل أن يكون تناول عديد من المواد وتوصيلها إلى الطالب عن طريق الوسائل الفنية . ومن ذلك مادة التاريخ والمواد الاجتماعية وكذلك المواد العلمية .

ولذلك فإن متاحف الحيوان والنبات وسائر العلوم يمكن أن توقظ من خلال المعاينة المباشرة الإحساس بالطبيعة والارتباط بها فى أجيال أحاطتهم أسوار المدن بعمائرها الخانقة .

فإذا تضافرت مع المتاحف فى جهودها السينما والمسرح والتسجيلات الغنائية

والموسيقية والشرائح الملونة وإخراج الكتاب المدرسى ، أمكن لهذه الوسائل الفنية جميعًا أن تسهم فى بناء الإنسان المتكامل ثقافيًّا ، وذلك عن طريق منهج يؤمن بأن تربية الفرد من خلال الفنون ضرورة قومية وحضارية لا غنى عنها .

الرؤية التشكيلية فى أدب نجيب محفوظ :

ويثبت الأستاذ بدر الدين أبو غازى على الصفحات الأخيرة من كتابه « الفن فى عالمنا » أن الناقد التشكيلى يستطيع أن يكون له منهج خاص فى تذوق الأعمال الأدبية ، فينفذ إلى تقويمها من خلال رؤيته التشكيلية . وهذا المنهج الذى يستهوى كلّ من كان ذواقًا للفنون طبقه ناقدنا الكبير على نصوص أدبية بذاتها فتجلت قوة هذا المنهج ، وصلاحيته لأن يضيف مداخل إلى أستيعاب العمل الأدبى وزيادة الاستمتاع به .

وفى مقالته « لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلى » يسعى بدر الدين أبو غازى إلى إلقاء الضوء على عطاء نجيب محفوظ الأدبى بمعايير ومقاييس تشكيلية بحتة . وهو منهج يستلفت النظر . إن الرؤية التشكيلية لازمة للقصاص والروائى . وهى بهذا الاعتبار ليست مجرد حلية أو إضافة جمالية للعمل الأدبى بل هى من صلب الرؤية الأدبية ذاتها . وكلما كان الأديب وصّافًا كلما تجلّت حاجته إلى عين الفنان التشكيلى . وهناك العديد من أدبائنا المعاصرين امتازوا بالقدرة على الوصف وكانت صفحاتهم القصصية والروائية ذات قيمة تشكيلية وجمالية ملحوظة ، وفى مقدمة هؤلاء يحيى حقى وإدوار الخراط وصبرى موسى وأمين العيوطى . بل إن وصف هؤلاء للطبيعة يضعنا حقًّا أمام تساؤلات تشكيلية جادّة وحقيقية .

وبعد أن توقف بدر الدين أبو غازى مليا عند التيار الفرعونى الأول فى انتاج مضى نجيب محفوظ ، يقول عن رواية « خان الخليلى » الصادرة عام ١٩٤٥ انه منذ

هذه الرواية تتبدّى الصور الوصفية لأحياء القاهرة ، تلك التي ملكت قلب نجيب محفوظ وأيقظت حسّه التصويري « وكثير من صور نجيب محفوظ الأدبية تبدو كأنها لوحات أداتها التشكيلية هي القلم الذى استطاع أن يضفى من مفردات اللغة ظلالا وألوانًا جعلت الصورة الأدبية عنده تتلاقى مع كثير من الصور التشكيلية فى فننا المعاصر » .

ففى الصور الوصفية للمشاهد الخلفية فى « خان الخليلى » ما يستدعى إلينا مقابلها التشكيلى فى لوحات هدايت ومن بعده لوحات يوسف كامل الفنان الذى تعلق هواه الأكبر بأحياء القاهرة المعزية . وفى لوحات سيد عبد الرسول ومن قبله سعيد الصدر لنساء الأحياء البلدية وحياة الأسطح فى بيوتها : ومن بين الصور الوصفية التى عرضها نجيب محفوظ صورة مقهى خان الخليلى بما فيه من أشخاص نرى نظائرها تبدو فى الملامح السريعة التى التقطها راغب عياد من مثل هذه الأماكن التى كانت تملأ أحياء القاهرة القديمة » .

« ولكن نجيب مفظ لا يلبث أن يضيف صورًا أخرى كصورة زيطة صانع العاهات ونكاد نعثر لزيطة على نظائر فى لوحات عبد الهادى الجزار وحامد ندا وغيرهما من فنانى جماعة الفن المعاصر الذين أخذوا فى الحقبة نفسها يرسمون الوجه الخفى للحياة الشعبية المثقل بالأسرار والغموض . وتضاف هذه الملامح إلى الفن التشكيلى المعاصر حينما كانت الصور الجديدة الجريئة لزقاق المدق بأشخاصه وأحداثه ومعالمه تستقر فى الأدب المصرى »

ويمضى بدر الدين أبو غازى فى استعراض العلاقات الدفينة بين الوصف لدى نجيل محفوظ ولوحات المصورين المصريين المعاصرين ، ويسجل على أدب الروائى الكبير تحولاً ملحوظًا فى (زقاق المدق) ويقرر أنها علامة هامة من علامات التطور

فى أسلوبه الأدبي ويدلّل على ذلك بمفهوم تشكيلى « فالصور هنا أكثر واقعية وصدقًا » .

كما يرى بدر الدين أبو غازى حميدة بطلّه زقاق المدق بملامحها ولون بشرتها وسحر عينيها تكاد تطلّ من لوحات محمود سعيد . ويعود فيجرى مقارنةً أخرى بين محمود سعيد ونجيب محفوظ فى روايتى « ميرامار » و « السمان والخريف » حيث تبدو الإسكندرية بسحبها ذات الألوان وبحرها الذى صوره نجيب محفوظ « فى كل حالاته ، وعكس عليه عواطف أبطاله ، وقدّم له صورًا غنية الظلال والألوان . فكلّ هذا يستدعى عند قراءة النص الروائى صور البحر عند فنان الإسكندرية الكبير محمود سعيد » .

ويخلص بدر الدين أبوغازى من قراءة أعمال نجيب محفوظ الروائية إلى إضافة بعْد لم يلتفت إليه نقاد الأدب الذين اقتصروا على تقديم تلك الأعمال بمعاييرهم الأدبية البحت ، بينما عنى بدر الدين أبو غازى باستخدام معايير جمالية حققت استجلاء ثراء لم يكن ملتفتًا إليه من قبل . وقد خلص إلى أن كتابات نجيب محفوظ تنبئ عن « نظرة تشكيلية » ويسجل أن حاسة اللون بالأخص « من أكثر حواس نجيب محفوظ التشكيلية تفتحًا . ولديه ملكة غمس المشاهد والأشياء فى ألوانه المميزة ، وقدرة الإيحاء باللون عن المعانى . وللأشياء وللناس أيضًا ألوانها التى يضفيها عليها ، بل إن للطبيعة فى أدبه ألوانها المعبرة البعيدة عن مألوف الألوان التقليدية المتعارف عليها . فلخان الخليلى سمرة ناعسة ، وقرص الشمس ماسى هادئ ، والسحب حبالى بماء الورد الأبيض ، والأمواج سمراء ضاربة للاخضرار ، ولون الوجود أحمر أو أصفر » .

الرباط الوثيق بين الأدب والفن

استطاع بدر الدين أبو غازى أن يربط الرؤية التشكيلية بالرؤية الأدبية عندما تصدّى لأعمال نجيب محفوظ الروائية .

ويذكرنا بدر الدين أبو غازى فى ذلك بتلك العلاقة الحميمة التى كانت قائمةً بين الفن والأدب منذ مطلع نهضتنا فى العشرينات والثلاثينات . ويخلص من هذا إلى الدعوة لتقوية الروابط بين الفنانين التشكيليين والأدباء لمصلحةالفن والأدب على السواء .

وتحت عنوان « أدب الفنون التشكيلية فى مصر . لمحة من التاريخ » نتعرف على الرواد الذين شاركوا فى حياتنا الثقافية بالكلمة فى تقديم الفنون التشكيلية وتقويم روائعها وسرد تاريخها . ويبدأ بدر الدين أبو غازى فيشير إلى فضل الأستاذ الإمام محمد عبده فى الدعوة إلى الاهتمام بالفنون الجميلة ، وكان ذلك فيما كتبه عام ١٩٠٣ من أن الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع ، والشعر ضرب من الرسم يسمع ولا يرى . ومن ثم كما نهتم بالشعر يجب أن نهتمّ بالرسم . ومن بعده نجد – من المهتمين بالكتابة فى الفنون الجميلة – الأدباء والمفكرين قاسم أمين ولطفى السيد ومنصور فهمى وغيرهم .

وفى عام ١٩٢٧ أنشأ المثال مختار « جماعة الخيال » وكان من صفوة أعضائها عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى ومحمد حسين هيكل ومحمود عزمى ومى زيادة . وبذلك دخلت الفنون الشكيلية ونقدها فى مجال التعبير الأدبى . وأتيح لرجال الأدب والفن وحوار حول روائع الفنون . وقد عزز هذا الحوار « نزعة قومية » اشرقت فى سماء الفكر والثقافة آنذاك بصفة عامة .

وقد تصدى محمد حسين هيكل لأعمال فنية من نتاج تلك الحقبة ووقف أمامها

بالنقد والتقويم ومن قبله أفردت من زيادة صفحات ضافية من كتاباتها للتعريف بمعارض الصور ، ودعت إلى أن يعنى كتابنا بالنقد التصويرى .

ثم نمضى مع بدر الدين أبو غازى فيحدثنا عن النقاد الأجانب الذين كتبوا عن حركتنا الفنية ، وعن الفنانين الذين أخذوا يطرقون مجال التعبير بالكلمة فى الثلاثينات ويخص بالذكر فؤاد المرابط الذى يرجع إليه فضل تدريس تاريخ الفن فى معاهد الفنون ، كما كان من أوائل من خاضوا تجربة معاناة وضع المصطلحات الفنية باللغة العربية . واستخدم تعبير « الفنون التشكيلية » بعد أن كان تعبير « الفنون الجميلة » هو السائد فى لغتنا .

ثم يذكرنا بدر الدين أبو غازى بأديبين كانا من الرعيل الأول لنقاد الفن فى مصر وهما : أحمد راسم صاحب كتاب « الظلال » الذى تضمن دراسات عن مجموعة من رواد الفن المصرى ، وبشر فارس الذى كان مشرفاً على الشعبه القومية للجمعية الدولية لنقاد الفن .

وكل هذه الحقائق الباهرة التى يعرضها الناقد الكبير بتركيز وإيجاز شديدين تدع القلب يتلهف إلى إعادة اكتشاف هذه الينابيع الأولى من أدبنا النقدى ، والاستزادة من استجلاء ذلك الجانب المشرق من حياتنا الثقافية الذى يلوح من بعيد كما يلوح وجه حبيب من بين الضباب .

ثم نمضى بنا بدر الدين أبو غازى إلى كتابات عباس محمود العقاد ليطلعنا على منهجه المتماسك فى النظر إلى الأعمال الفنية ، الصادر عن خلفية فلسفية لمعنى الجمال.

وقد دافع العقاد عن ضرورة الفن ، ونفى عنه اعتباره من الكماليات ، وأما عن مفهومه للفن فهو والحياة « صنوان » ، وفكرة الجمال فى الحياة هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون ، كلاهما مناطه الحرية . ومطلب الحرية يستدعي مطلباً آخر هو الصدق باعتباره جوهر الجمال . إن الصدق الفنى هو التزام الجوهر ، وتمثيل الحقيقة

السامية فى زى شكل محسوس .

ومن خلال مفهومى الصدق والجوهر ينطلق عباس محمود العقاد فيهاجم نزعات التصوير الحديث إلى الغرابة ولفت الأنظار والغموض ويعتبر مثل هذه النزعات من العاب التسلية التى لا تمت إلى الفن بصلة ، لأن الفنان يجب أن يعرف طريقه رأسًا إلى الجوهر . وأن يعرف كيف يعبر عنه بوضوح وصدق . وإذا كانت « الإحساسية » التى انطلق منها الفن الحديث صالحة فبقدر تغلغل الفنان فى الإحساس بالوجود لافى تمويه صورته حتى يضحى الفن مجرد « طرفة سريعة فى ذهن رجل واحد » .

ثم ينتقل بنا بدر الدين أبو غازى إلى أديب آخر هو إبراهيم عبد القادر المازنى ، ويستعرض آراءه فى الفن ويشيد بالتفاته المبكر إلى آثار الفنون ومقاييسه الجمالية فى تقييمها وهو يرى أن تسجيل الشيء لذاته ليس من الفن فى شيء ، فإذا تعدى التسجيل إلى إبراز صفات الشيء وتأكيد خصوصيته والتقاط جوهره صار العمل فنًّا . وهو ينصح الناقد أن يكون صادقًا فيما يدلى به من أحكام ، معتدلاً غير متطرف ، فهو إنما يمسك ميزانًا فى إحدى كفتيه المحاسن ، وفى كفته الأخرى الإساءة والتقصير . ولكنه فى النهاية يمسك ميزانًا ، وليس سوطًا .

وإذا كان لكل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى موقف ثابت واضح من مفهوم الفن ومن تيارات الفن الحديث ، فهو موقف مصرى تعتز بمصريته ولئن كنّا قد لا نوافق كلاً من أديبينا المفكريْن الكبيرين على ما أدليا به من أحكام على ماسارت فيه إبداعات الفنان التشكيلى المعاصر من دروب ومسارب إلاّ أن مجرد أن يكون للأديب المصرى موقف – وموقف مبكّر يرجع إلى العشرينات من هذا العصر – فإن هذا لمما يشرف الأديب العربى ويرد إليه اعتباره نافيًا عنه جهله بعصب الإبداع سواء كان فنًّا أم أدبًا ، وبخصائصه الأصولية ، ولا يمكن فى

العصر الحديث أن يكون الأديب أديبًا حقًّا إلا إذا كان قد تزود من الفنون بزاد واسع ، وكان له حكمه الخاص من العطاءات التشكيلية .

وكما فعل عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى فعل أيضًا بدر الدين أبو غازى فكان له موقفه المصرى المفصح عنه من أعمال الفن المعاصر ، وتوفرت له القدرة على غربلتها ، وهى قدرة لا تأتى إلاّ بسعة فى الثقافة ، وخبرة بالحياة والتاريخ والإنسان .

الخطوات الأولى للتجريدية
فى التصوير المصرى الحديث

لئن كانت « التجريدية الحديثة » فى أوربا ذات قرابة (بعيدة على أى حال) بالفن العربى الإسلامى ، إلاّ أن التجريدية عندما ظهرت فى التصوير المصرى الحديث لم تكن منحدرة رأسا عن الفن الإسلامى ، ولا استلهامًا لتراث قومى ، بل احتذت التجريدية كما ظهرت فى أوربا ، وتجلّت فى معرضها الأول بباريس فى إبريل ١٩٣٠ . ومن المعروف أن أوّل عمل تجريدى حديث كان لوحة اكواريل لواسيلى كاندنيسكى (١٨٨٦ – ١٩٤٤) الذى فتح مع بيت موندريان (١٨٧٢ – ١٩٤٤) الطريق أمام الفنانين المحدثين إلى ممارسة تصوير لا يقوم على محاكاة موجودات الواقع الذى تراه العين العادية (راجع كتاب دورا فاليه « الفن التجريدى » بالفرنسية طبعة ١٩٦٧) .

عالم شاعرى دقته آية فى الشاعرية :

وليس غريبًا على القاهرة وهى العاصمة ذات الآذان والعيون المفتوحة على تيارات الفكر والفن فى العالم أن يستقبل نفر من صفوة مثقفيها صيحة « السيريالية » بكل بريقها ووعودها ، ومن بعدها صيحة « التجريدية » بكل بريقها وودعوها أيضًا . ومن ثم كان بلوغ الجيل الأول من التجريديين المصريين إلى التجريدية نابعًا عن اطلاعهم على مجريات الحركات التشكيلية فى العالم من حولهم ، وبحث الروح المصرية العصرية عن وسيلة للتعبير القوى وغير المسبوق ، تنفث فيها هموم المثقفين من أبنائها ، وتعلن رفضهم ولو بطريقة رومانسية لأوضاع اجتماعية وسياسية خانقة . ولنستمع فى هذا المقام إلى الدكتور لويس عوض يتحدث عن لقائه برائد من رواد التجديد فى الفن التشكيلى عندنا ، دعا إلى السيريالية ثم التجريدية ومارسها عن إيمان واقتدار وهو رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) فيقول : « عرفته لأول مرة عام ١٩٤٠ بعد عودتى من البعثة ، وعرفت معه زمرةً من الفنانين التشكيليين غريبة الأفكار ، غريبة الأطوار ، تتكلم فى الفن وفى الأدب وفى الفلسفة وفى السياسة وفى القيم الاجتماعية وفى الحضارة ، فإذا كل هذه الأشياء شىء واحد » .

ويتابع الدكتور لويس عوض حديثه عن رمسيس يونان فيقول إنه « من خلال معارضه ودعوته بالكلمة والقلم استطاع أن يخلق تيار اللاوعى فى الفن التشكيلى المصرى ، ونجح هذا الاتجاه فى تحطيم الاكاديمية تحطيمًا نهائيًا .. والذى هشم قيود التطور وجعل فنّ الأبعاد الثلاثة مرحلةً مضت وانقضت وفتح الأبواب للاجتهاد بالرمز وخارج حدود السيمترية هو رمسيس يونان .... وفى ١٩٤٨ أقيم له معرض خاص فى باريس أصاب فيه نجاحًا واضحًا ، وعلق الناقد الفرنسى جاك لاسينى

المدير السابق لمتحف الفن الحديث بباريس على لوحاته بقوله ، هناك تجربة تثير بالغ الاهتمام ، وهذه هى تجربة رمسيس يونان الذى يحاول أن يجد معان باطنية فى مجموعات الخطوط ومجموعات البقع . ولكن الإرادة عند هذا الرسام الممتاز تتدخل فتجعله يخلق عالمًا خياليًا دقته آية فى الشاعرية » .

ويتحدث الأستاذ بدر الدين أبو غازى من لوحات رمسيس يونان التجريدية ، (طبعتها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٧٨) فيقول عنها إنها « ممارسة الحب مع الأشياء فى عالم غريب يجمع عناصر متباينة من أعماق الأرض حتى مشارف السماء وينشئه من جديد » ويمضى الناقد الكبير فيقول : « إن عالم رمسيس عالم باطن خاص ، عالم معتزل فيه شموخ الجبل وتوحده وفيه رؤى بعيدة فى أصول الأشياء والأشكال . بعض أعماله يبدو وكأنه صورة حضارة فنيت وفقدت ميثولوجيتها ، يستكشف تحت أنقاضها مادة الوجود وقسماته ، وبعضها مازال يئن بلغز الحياة المحيّر » . ثم يسجل بدر الدين أبو غازى عن خصائص الأداء عند رمسيس يونان أنه « ينأى عن مسطحات اللون الصماء ، ويستعير من الشرق همهمات لونه وقدرته على صياغة هذا النسيج الفنى بصبر ينفذ إلى ماوراء قناع اللون من ألغاز . وقوام ألوانه تلقاها عند هضاب النيل الحبشية ، وعلى سفوح الجبال ، وتنصت فى أعماقها إلى تلك الموسيقى الخفية ، موسيقى الأشياء التى يفيض بها العمل الفنى الجيد أيًا كانت أداته » .

ولنقرأ الآن ماكتبه رمسيس يونان نفسه عن التجريدية الحديثة فى مقال له بمجلة « المجلة » فى يوليو ١٩٦٢ ويقول : « خلال الخمسين أو الستين سنة التى مرت منذ بداية الحركات التجريدية أو شبه التجريدية الحديثة ، ظهرت تيارات عده تذكرنا إلى حدٍّ كبير بالاتجاهات المختلفة التى اتجه إليها الفن فى سابق العصور ، فهناك مثلاً تيار تجريدى يتسم بمسحة كلاسيكية ، إذ يقوم على الحساب والهندسة

فى تنظيم الخطوط والمساحات تنظيماً واضحاً دقيقاً ، وهناك تيار ثان يتسم بمسحة رومانسية إذ لا يعنى بالتنظيم الهندسى بمقدر ما يعنى بخلق الجو الشاعرى ، وهناك تيار ثالث يتسم بمسحة تأثيرية ، حيث لانكاد نرى خطاً ولا حداً واضحا ، وانما نرى لمسات صغيرة ، مختلفة الألوان والدرجات ، تتناثر فى أنحاء اللوحة ، متقاربة حيناً ومتباعدة حيناً آخر ، فتذكرنا بدقات البيانو فى تتابعها البطىء أو السريع ، وفى ارتفاعها أو انخفاضها ، وهناك تيار رابع يسمى بالتعبيرى ، وهو أشبه فى روحه بالأدب الدرامى العنيف أو الموسيقى الفاجنرية ، إذ يتّسم بالحدة والانفعال ، وتدفق ضربات الفرشاة على سطح اللوحة . وباب التجديد لم يوصد بعد فى ميدان الفن التجريدى » .

ومن ذات هذا النوع من التوصيف نجد الأستاذ بدر الدين أبو غازى يستمدّ مادته فى التعليق على خصائص أسلوب رمسيس يونان فيشير إلى أن ثمة من يرون فى هذا الأسلوب « جماعاً من الكلاسيكية والتجريدية ومن الباروك معاً » ولكنه من ناحيته يرى فى لوحات رمسيس يونان انتصار النظام والقياس على الرومانتيكية الباطنة . ولكن معماره الجليل لا يساير المنطق الكلاسيكى إلى مداه . ففى أعماقه تمرّد ، وفى تكويناته إيحاء بحركة دائبة ، بدوامة دائرية نراها فى عالم روبينز وتونتريتو ليوناردو ولكنها عند رمسيس بلا ملامح ولا أشخاص .

ويمضى فيتحدث رائد التجريدية رمسيس يونان فى مقالته بمجلة « المجلة » سالف الإشارة إليها وكانت عن « معرض الفن التجريدى بقاعة الفن للجميع » فيقول : إنه فى هذا المعرض « يرى المشاهد أنواعاً شتى من التجريد ، حتى لا يكاد يتشابه اثنان من العارضين ، فهناك تيار كلاسيكى يتمثل على الأخص فى أعمال مصطفى الأرناء وطى ، وتيار رومانسى كما فى أعمال فؤاد كامل ، وتيار تعبيرى فى أعمال حمدى خميس ، وتيار يتأرجح بين التعبير والزخرف فى أعمال صلاح ظاهر ،

وتيار يتأرجح بين الكلاسيكية والرومانسية فى أعمال أبو خليل لطفى ، وهكذا ... » .

لا حدودية العالم :

يعتبر فؤاد كامل (١٩١٩ – ١٩٧٣) واحدًا من أبرز مصورى الجيل الثانى . وقد بدأ يعرض بشكل ملحوظ منذ عام ١٩٤٠ ضمن جماعة من الشبان كانوا يبحثون عن كل جديد باعتباره النبض الحى فى الفن . وكانت حركة هؤلاء « الشرقيين الجدد » أو هؤلاء « المستقبليين » حدثًا فى تاريخ الفن فى مصر . ومن خلال « السيريالية » التقوا « بالأوتوماتية » ومارسوها فعرفوا « التجريدية » التى هى على أىّ حال أكثر اتزانًا وإحكاما ، فالعقل غير مقصى عنها ، كما كان الحال فى « الأوتوماتية » وفى عام ١٩٥٩ أقام أولئك الرفاق معرضهم « نحو المجهول » فى « قاعة كولتورا » بالقاهرة . وقد أسهم فيه فؤاد كامل بنصيب كبير .

وقد مكنت « التجريدية » فؤاد كامل أن يودع أعماله إحساسه بالقلق من لاحدودية العالم وتجاوزه لكل المقاييس ، من ضخامة التركيب الكونى وضآلة الوجود الفردى إلى جانبه .

ولأن الكون لا أبعاد له ، فإن فؤاد كامل يصور رؤاه علىالدوام دون أن يكون ثمة أرض يقف عليها ، ويحرك فرشاته على اللوحة فى كل الاتجاهات . فالشكل الهندسى الذى هو من خلق العقل النفعى لا يجدى كثيرًا فى نظر فؤاد كامل للإمساك بجوهر هذا الوجود . إن شكل هذ الوجود أكبر من أن يطوع للبراجل والمساطر والمثلثات . إنه فى جوهره شكل لاهندسى . وليس صحيحًا إذن فى نظر الفنان ماذهب إليه موندريان من أن الحقيقة مجرد شكل ومساحة ، ذلك لأن الحركة هى العامل الذى يتحكم فى الشكل والمساحة . ولهذا فعلى خلاف أشكال موندريان

ذات الثابت الأبدى جاءت أشكال فؤاد كامل دائبة الحركة لا يستقر لها قرار . ومن ثم كانت اللوحة عند فؤاد كامل تكوينًا دائبًا أقرب إلى مدلول الطاقة منها إلى مدلول المادة .

وما من لوحات أكثر تفجرًا والتهابا فى تصويرنا الحديث من لوحات فؤاد كامل حتى لو كانت بالأبيض والأزرق والاسود ، وثمة سؤال يطرح نفسه على من يرى لوحات هذا الفنان . وهو كيف يصور هذه اللوحات اللانهائية الطابع ، التى تتمرد على أطرها المحدودة ، وتمضى ألوانها منفلتة ملتاثة لتغطى الجدار كله .. بل وأديم الأرض والسماء أيضًا ؟

هذه الحركة الانفعالية هى نتاج « فن حركى » (راجع كتابى « حصاد الألوان » – الهيئة العامة للكتاب – طبعة ١٩٨٠ – ص ٢١١ ومابعدها) يعتبر فؤاد كامل رائده فى التصوير المصرى المعاصر ، ونستطيع أن نلمس فى لوحاته أهمية عامل الحركة الجسدية للمصور عند عملية التشكيل . فهذه الحركة – على حدّ قول فؤاد كامل – تتيح لما فى الواعية الخفية التحرر والانطلاق إلى وسط لا ينفصل فيه التفكير عن الفعل ، عن النشاط الدائب لمفاصل الكتف والكوع والرسغ واليد والأصابع القابضة على الفرجون ، أو على أية أداة أخرى تحدث أثرًا .

عالم مسته عصًا سحرية :

أفادت التجريدية فى مصر كثيرًا من اعتناق صلاح طاهر لها . فقد كان فى ثقافته ومهاراته إثراء لها ، واستطاعت أن تواصل وتكتسب إلى صفوفها أنصارًا جددًا .

وقد مر صلاح طاهر – المولود عام ١٩١٢ – فى حياته الفنية العريضة بتطورات مختلفة ، بل إن شئنا بتقلبات بعيدة الغور ، سواء فى الشكل أو المضمون

راجعة على الأخص إلى استلهامه للموسيقى والفلسفة وقراءاته العديدة فى الآداب والعلوم وتاريخ الحضارات والفنون ، وإلى مزاجه المتلهف إلى استجلاء العالم المرئى استجلاء لا يقتصر على الجزئيات بل يمتد إلى الكلّ ، لا يقف عند السطوح بل يتغلغل إلى الجوهر ، وأخيرًا إلى إدراكه أنه فنان فى القرن العشرين بكل تأثيرات هذا العصر ونزعته الجهنمية إلى إلقاء الروح فى لجّة التضاد المزلزل .

سمعت صلاح طاهر فى إحدى الندوات عام ١٩٦٤ يقول : قضيت ثلاثين عامًا حتى أحطم قيودى الحديدية وأكسر القوانين الجامدة المحيطة بى. بدأت منذ ثلاثين عامًا مصورًا أكاديميًا ، ووصلت إلى آخر مايقال فى الأكاديمية لكننى كنت حزينًا لأننى لم أكن أجد نفسى . أحسست أننى باهت غير محدد . وليس لى أسلوب . كنت آلة تجيد إخراج لقطات وصفية سريعة مثل الفوتوغرافيا ، بل إننى أصبت بنوبة من الأرق مدة ثلاثة أو أربعة أشهر . لم أكن بقادر بعد أن أتخلص من عبودية التكنيك . (راجع كتابى العين العاشقة – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦ – ص ٨٤ و ٨٥) .

وقد طالعنا صلاح طاهر فى لوحاته التجريدية بأعمال تنبهنا إلى أن عالمنا بكل أشجاره وبحوره وصخوره وجباله وسحبه وكهوفه وسماواته وأمواجه ولحظات فجره وغروبه وأمسياته ومنحدراته وزو[illegible] حدوده ومياهه الزرقاء هو عالم مسته عصا سحرية ، وسرت فيه أنفاس خفية غريبة طاهرة . انتزع الإنسان فى هذه اللوحات من سخافات كل يوم ، وأخذ بيده ، ليصعد الى قمة شامخة يطلّ منها على الوجود كله . عالم مدهش ، دقيق ، مترامى الاطراف ، صنع ليخلد ، ومع ذلك فهو يتحطم كل لحظة ، ويتحول إلى أشلاء تلتئم وتتماسك لتعود فتكون كلاً متكاملاً أزليًا ، يتخطى حدود اليقين ، عالم تمتزج فيه الرقّة بالضراوة ، عالم يتزاوج فيه الرعد بأغرودة عصفور ، عالم تنبض فيه خلف المادة والنار والهواء بل والظواهر

الطبيعية جمعاء ، قوة ديناميكية تمنح الحياة وتبعث الدمار فى الوقت ذاته ، وبلا رحمة أو رجاء ، وفى لحظة خاطفة هوجاء .

ويقول صلاح طاهر : فى تصورى أن جميع الأشكال فى هذا الوجود هندسية ، والمهم بالنسبة للفنان أن يكشف هندسة الأشكال . وأوّد أن أوضح هنا أن الحس الهندسى ليس معناه مجرد الخط أو المربع أو الدائرة أو المستطيل أو المثلث إلى آخر هذه الوحدات ، بل هناك ماهو أعمق بكثير على المستوى الهندسى من تلك الأشكال الأولية ، فالقوقعة مثلا تحتوى على مقومات هندسية حيوية بالغة الروعة من الناحية الجمالية والمعمارية . وفى لوحاتى أشكال هندسية كثيرة أسعى إلى إخراجها من الجفاف العلمى

البناء والانسياب والمبارزة :

ويجدر فى نهاية هذه العجالة عن الخطوات الأولى للتجريدية المصرية أن نجرى مقارنة بين التجريدية عند ربابنتها الثلاثة ، رمسيس يونان وفؤاد كامل وصلاح طاهر ، . ونجد أن تجريدية رمسيس يونان تقوم على تأمل رصين وعميق للفن وللوجود ، وأحاسيس بالإشفاق على وجود متحطم ، وعزم على إعادة البناء . الأنقاض هى كل ماتبقى ، ومن ركامها يبنى الفنان عالمًا تتسلل إلى جوانبه إضاءات حانية ، وتسرى فى أرجائه نسمات تفد من بحيرات وينابيع خفية . ومن يدرى ربما كان الوجود الجديد أجمل من سابقه . إنه خلا من كل معنى ، وإن بقيت فيه أشواق إلى ماض غابر ، وإلى أماكن لا يردّها إلى الحياة إلا ما للفن من قدرة سحرية على البعث والتخليد . لاشىء ينهار ويفنى فى عالم رمسيس يونان التجريدى ، لأن هناك الإرادة ، إرادة التصميم والتركيب التى تبدع عالمًا شاعريًا خياليًا (وهل هناك ماهو خيال فى النهاية؟) وهو عالم دقيق غاية الدقة ، فلاتوجد

جزئية فى لوحة لرمسيس يونان تركت للصدقة . إنه فنان يحسب ويتأمل كثيرًا قبل أن يلمس بفرشاته سطح اللوحة . وإن بدت لوحات رمسيس يونان تلقائية وغير مدبرة ، إلا أنه متى تأملت هذه اللوحات ستجد كل القوانين التى استنبطها تاريخ الفن على مداه الطويل واعتز بها قد روعيت بوعى عميق بل وتجسدت فى روح صوره . وإن كانت هذه القوانين قد أشربت بعبقرية مطبقها ، وبدت لصيقة أشد الالتصاق بروحه الرهيفة الميّالة إلى الصمت ، والمتسللة إلى أعماق لا يصل إليها الصخابون المنفعلون أبدًا ، ولا المتصدرون للصفوف والصاعدون إلى المنابر الرسمية . كل شبر فى لوحاته خفيض النغمات محسوب ومتأنى فى شغله لونًا وخطًّا . ولا نجد « التصميم » كليًّا فحسب ، أى فى اللوحة ككل ، بل وفى كل جزئية من جزئياتها أيضًا . ولهذا فإننا نحب أن نسمى تجريديّة رمسيس يونان بأنها « تجريدية بنائية » تنشد استقرارًا يكسوها « سكونية » نسبية بعيدة الغور ، وبخاصة إذا ما قورنت بتجريدية كل من زميليه فؤاد كامل وصلاح طاهر .

ولئن كان رمسيس يونان يعنى — ربما مثل صلاح طاهر — بفكرة « النظام » أو « القانون » إلا أن النظام الذى يسعى رمسيس يونان إلى تحقيقه هو « نظام لا هندسى » يسمو على هندسيات الكثيرين .

أما فؤاد كامل فهى تجريديته اندفاع ، فتهيم فرشاته فى أرجاء اللوحة لتبدع رؤى مكتسحةً ، ضاربةً بكل قانون ، لكى تصل فى النهاية إلى قانونها الخاص جدًّا ، وهو أن رؤى الوجود لا يمكن لأى قانون أن يحتويها .

ولئن كان لدى صلاح طاهر بعض من نوازع فؤاد كامل ، ولكن بقدر أكبر من التشبث برواسب الوجود الطبيعى ، إلاّ أن صلاح طاهر واصل التجربة التجريدية وأضاف إليها « انشغالات هندسية » وهو مالا نجده عند رمسيس يونان وفؤاد كامل اللذين لايميلان إلى « التجريد الهندسى » ومن ثم يمكن أن نسمى

تجريدية صلاح طاهر من ناحية ما أضافه « التجريدية الهندسية » على أن هندسية صلاح طاهر ليست هندسية عجفاء صارمة ، بل هى هندسية غمست أشكالها فى رحيق من الخيال والصوفية ، أحالها إلى مخلوقات تزهوجمالا .

وهذا « الحس الهندسى » هو الذى يميز بين تجريديات كل من فؤاد كامل وصلاح طاهر حتى الهوجائية منها . فإن تجريدية فؤاد كامل المتدفقة المكتسحة تنبئ عن رفض الاقتناع بقدرة الاشكال الهندسية على استيعاب رؤى الوجود ، أما تجريديات صلاح طاهر المندفعة فهى على العكس من ذلك تنبئ عن إيمان بأنه مهما تهيّج الوجود واندفع إلاّ أنه فى هياجه واندفاعه يخضع لقانون هندسى بنحو ما . وعلى الفنان ألاّ يغفل ذلك حتى فى التعبير عن الصور الهوجائية للوجود .

على أن مايميز تجريديات صلاح طاهر أيضًا توافر قدر من « الانسيابية » تنحسر عن تجريدية فؤاد كامل حيث يحل محل هذه الانسيابية شحنة أكبر من التمزق والتوتر والصراع . ومن ثم تنضم أعمال صلاح طاهر – مهما كان القول فيها – ألى ما يمكن أن نسميه « بالباليه الكونى » بينما تقترب أعمال فؤاد كامل إلى المبارزة والطعان الدرامى .

وجه الإنسان

« سأل المسافر هل هناك أحد ؟ وطرق الباب المكسو بضياء القمر .
وعاود الطرق على الباب ، وكرر السؤال ، ولكن لم ينزل إليه أحد .

وعند العتبة حيث وقف ساكنًا فى حيرة من أمره ، وقفت جمهرة من الأشباح المنصتة كانت تسكن البيت حينذاك .

وقفت فى سكون ضوء القمر تصغى إلى ذلك الصوت من عالم البشر ، وقفت تزاحم أشعة القمر على الدرج المعتم المفضى إلى القاعة الخيالية ، مرهفةً السمع خلال أثير اختلج وارتعش من نداء الصوت الغارق فى وحدته .

وأحس المسافر فى قرارة قلبه بوحشة تلك الأطياف ، وبأنها فى صمتها على ندائه تجيب » .

من قصيدة « المنصتون » للشاعر والتر دى لا مير

عبق المكان والذكريات :

رجل ينضح عليك هدؤه ، صوته الخافت البطىء كأنه يفد إليك من بعيد ، ومن ورائه لوحاته المتربة ، تزيد عبق الجو التاريخى الأسطورى من حوله . وجهه نحيل ، وعيناه رماديتان خضراوان صفراوان ، مثل عينى بعض القطط . شعره وخطّه المشيب وفى عينيه الزجاجيتين تلمع ومضات تتناغم مع إحساسه بالحزن الذى يخفى تحته جمرة ترفض الانطفاء .

هدوء كله المكان . درجات قديمة متآكله تصعد بك إلى مرسمه فى المسافرخانة – فى قلب قاهرة المعز – درجات حجرية عالية .. مرشوشة بالماء الذى يتصاعد إلى الوجنات فيرطبها من حرّ الصيف وأوائل الخريف .. جوّ شرقى يأبى الاندثار ، مثل وشم عنكبوت على جلد غجرية . الحوائط عالية فسيحة ، تغطيها زخارف خشبية بنيّة اللون بالية ، على هيئة دواليب وأرفف ، بعضها ذو أبواب صغيرة ، والأخرى بغير أبواب ، فيبين وراءها الحائط الأبيض الذى سرت فيه الرطوبة . على طول الحائط الجانبى الأيمن نافذة رائعة تغطيها من عصر انمحى مشربية .يدخل منها الضوء متسّللاً عبر ثقوب مثل نسيج ثوب من الدنتلا . السقف مزخرف أيضًا على ذات الطراز . يقول لك الصوت الذى كأنه يأتى من بعيد « هذا المكان يفوح بعبق التاريخ » .

على مهل يرشف الشاى من كوب زجاجى ، يعود يقول لك بعد صمت : « وفاة أبى أثرت فى تأثيرًا عميقًا . ظللت أخاف الموت . أتساءل ما معنى الحياة ، وما معنى الموت ؟ كنت لا أنام بالليل خشية أن يفاجئنى الموت ؟ فلا أصحو أبدًا . وأقول لنفسى : أليس الموت إغفاءة ؟! كنت متمردًا على حرمانى من أبى ، دون عذر أو مبرر . صرت على الدوام لا أطيع أحدًا . أتعرض للعقاب ، فلا آبه به ،

وأعاود ما كان يسمي شقاوة ، لكنه فى الحقيقة كان تنفيسًا عن إحساسى بعدوانية العالم ، وعبثية الموت . »

يعود يرشف الشاى ، ويقول :

« فى المدرسة الصناعية ألحقت بقسم الجلود ، ثم بقسم السروجية . وإنى أودّ لو كنت قد أتقنت حرفة السروجية لأننى لو كنت أتقنتها آنذاك لنفذت على الجلد الآن عديدًا من الرسوم والنماذج الجميلة . لكننى كنت على الدوام تلميذًا تعوزنى الرغبة فى النجاح . كنت فى صباى وشبابى أسير دون هدف ، ودون منهج ، ودون إدراك لماهية وجودى . كنت أحيا وكفى . كانت فكرة الموت تطاردنى ، فإذا رأيت جنازة تصورت نفسى داخل النعش ، كنت أحلم بالموت ، فكانت يقظتى مجرد سير فاتر بلا هداية ، بل إن دافعى للالتحاق بالقسم الحر فى الفنون الجميلة عام ١٩٤٧ لم يكن سوى أن أنقص من ساعات عملى بورش السروجية بالسكة الحديد التى ألحقت بها عقب تخرجى من مدرسة الصنايع عام ١٩٤٤ ، كان العمل هناك مقززًا » .

عاد إلى صمته وتاهت نظراته . ثم أردف يقول : « بالقسم الحر بالفنون الجميلة تعرفت بأستاذى الكبير الذى أثر فى أبلغ الأثر، الفنان أحمد صبرى. بحدسى اعتبرته فنانًا قديرًا . وأنا أحيا دومًا بهذا الحدس ، وليس بتفكير منطق صارم أو وزن عقلانى للأمور . ارتبطت بأستاذى أحمد صبرى واعتبرته عملاقًا . كان يرهبه زملاؤه . عندما صور طلعت حرب ، أبدى رجل الاقتصاد الكبير ملاحظة على بعض تفاصيل صورته ، فأغلق صبرى أوراقه وجمع أقلامه وانصرف . كان شديد الحساسية ، لاذع النقد ، صريح العبارة . لا يخشى أحدًا . وقد صرت مثله أدلق عواطفى ، دون حذر أو تحفظ .

مضى زملاؤه يحيكون له المكائد ، إلى أن فاض كيله فترك العمل بمعاش

ضئيل . ثم اختلت أعصابه فى أخريات أيامه ، فكان يتصور أن هناك من يطارده يسمع فى الطريق أو يلمح مشاجرةً ، فيعتقد أن زملاءه يدبرون عليه اعتداء» .

وضع كوب الشاى على المنصدة الواطئة أمامنا ، وقال :

« بعد تخرجى من القسم الحر عام ١٩٥١ ذهبت فى منحة لمدة عامين إ! ، م الأقصر. وهناك بهرنى كل شىء : الطبيعة ، المقابر ، النقوش ، الجبل ، كففت عن الرسم ، أحسست بالعجز إزاء عبقرية تتعدانى . اعتبرنى صلاح طاهر مدير المرسم آنذاك ، متكاسلاً ، وكان يقول لزملائى ومنهم محمد حسنين على وماهر رائف : ربما كانت قد أصابت جمال محمود لوثة . ثم ظللت منذ عام ١٩٥٣ إلى عام ١٩٦٤ أكاد لا أرسم . قررت أن أعيد دراسة كل شىء ، وأن أتأمل كل شىء . قررت أن أبدا من الصفر . كيف تصنع الخامات ؟ كيف تحضر الألوان ، ويجهز القماش ؟ رجعت إلى أحمد صبرى استنصحه ، فأرشدنى كيف أعدّ القماش لوضع الألوان عليه ، وصرت أبيعه للفنانين . وسرت فى هذا الطريق ، وقد مكننى ذلك من أن أتعلم الكثير عن حرفية التصوير ، وأن اسبر أغوار الاداة التى يتعامل بها الفنان ، فمن الخطأ ألاّ يعرف الفنان ماهيه الخامات التى يعمل بها ، وهذا أمر لا يدرس فى معاهد الفنون وكلياتها . كما مكنتنى تجارتى المتواضعة من أن أدخل إلى مراسم الفنانين ، وأتعرف على أعمالهم جميعًا . فتيقظ داخلى الإحساس بالسيطرة والثقة بالنفس ، وتذكرت قولاً لأستاذى أحمد صبرى حينما كان يصرخ فى قائلا : عليك أن تسيطر على اللوحة ، ولا تجعلها تسيطر عليك ! »

نهض جمال محمود من مقعده الخفيض ، فبدت قامته النحيلة فارعة الطول ، واتجه إلى لوحة معلقة على الحائط ، تصور وجه صبى واسع العينين ، تأملها بحنان ، وأصلح من وضعها قليلاً ..

ثم عاد إلى مجلسه قبالتى ، ومضى يقول :

« مضيت أجوّد درايتى بالخامات ، فأقبلت على الكتب أقرؤها . وفى هذا الاتجاه التقيت برجل كان له أثر كبير فى حياتى . التقيت بالأستاذ عوض خير من مدرسة التراجمة . لاحظ أننى شديد اللامبالاة ، غير مقدر للعواقب ، فقد كنت بسبب تلك العقدة التى تأزمت بداخلى ، لا أفرق بين الموت والحياة . إننى سأموت فى هذه اللحظة ، أو بعد لحظة ، أو فى أى لحظة ، فلماذا أبالى ؟ ولأى شىء أعمل حسابًا ؟ طلب منى عوض خير ، وهو رجل فاضل واسع الاطلاع فى كثير من العلوم والمعارف ، أن أغوص فى أعماق ذاكرتى ، وأسترجع واقعة تمسك بخناقى ، علّى أتبين السبب فى هذه اللامبالاة التى تحكمنى . وفعلاً اكتشفت صورة ناشبة أظافرها بأعماقى . عندما مات أبى ، وضعوا جسده فى غرفة الضيوف . وتسللت داخلاً إلى الغرفة ، وبصحبتى بعض أولاد من الأسرة لا أذكرهم ، ربما كان منهم أخى الذى يكبرنى ، والذى أصبح مهندسًا فيما بعد . اجتمعت حول الجثمان نسوة متشحات بالسواد ، لازال منظرهن عالقًا بذهنى . ثم دخل عمّى إلى الغرفة ، وصرخ فينا نحن الأولاد : « ماذا تفعلون هنا ؟ » ثم دفعنى خارجًا . طردنا بقسوة من حول الجثمان . خرجت مذعورًا ، أنزل الدرجات مهرولاً . وتحت ، أخذنى أحد الحاضرين بين ذراعيه ، وربت على يطمئننى ، ويخفف من هلعى . تذكرت هذه الواقعة ، فأحسست بالراحة تعود إلى حياتى ، وبالسكينة تدخل إلى نفسى . بدأت أنام ، وماكنت أنا من قبل إلاّ نومًا قلقًا متقطعًا » .

صمت ثم قال :

« مضيت فى عالم الخامات . طلب منى أخى الأكبر فتحى محمود أن أعمل فى مصنعه . كنت دائمًا نافرًا حرونًا ، انضم إلى طلبه أخى المهندس ، وقد كان عبقريًا مجنونًا ، لم يحتمل ذكاؤه حماقات هذا العالم ، فانتحر مبكرًا . إنى أذكره جيدًا وكيف أنساه ؟! رجانى أخى أن آتى إلى المصنع ، فإن رسام المصنع بدأ يضايقه ،

فعملت محله . »

تأججت الجمرة الداخلية التى تختفى وراء مظهر الهدوء البادى عليه . ومضى يقول :

« عالم المصنع عالم كبير. أحسست بالضآلة . فالخامات والأدوات جديدة علىّ تمامًا : خزف ، طين ، أفران ، درجات حرارة ، ألوان تتحول إلى ألوان أخرى يجب أن تتخيلها وتعرف مصيرها مقدمًا . وإذا بأخى فتحى محمود يقول لى : ممّ تهاب ؟ أمامك المصنع ، افعل فيه ماشئت ، احرق ، اتلف ماتريد ، مادمت ستتعلم . وبفضل هذه الجرأة التى بثّها فىّ أخى الأكبر زاد رسوخى ، ولم يبق من خوفى القديم إلاّ إحساس شجنى . فلازلت شديد النزوع إلى مناجاة نفسى والكون من حولى » .

ويزاداد صوت جمال محمود خفوتًا ، وهو يخفض عينيه ، ويقول :

« يمكنك أن تعتبرنى من هذه الناحية متصوفًا » .

الفنان وأسرار الحرفة

ينتهى حديثنا ، وأعود إلى لقاء جمال محمود فى مرسمه بالمسافرخانة فى صبيحة يوم آخر. صحح وضع بعض لوحاته على الحائط ثم جاء إلى يقول :

« حدثتك عن تجربتى مع خامة الخزف فى مصنع أخى فتحى محمود . وكم كانت مجدية فى فهمى لأسرار صنعتى كمصور . الخوف ألدّ أعداء الفنان . والخامات يجب ألاّ تثير فيه الرهبة . ولكن أهم من ذلك أيضًا أن تكون متوافرةً لديه . من هم أكبر المنتجين ؟ إنهم الفنانون الذين عندهم قدرة أكبر على شراء المواد . والحق فإن المصور يخطئ كل الخطأ إذا اعتقد أنه بأفكاره فحسب يستطيع أن يغزو العالم التشكيلى . إن الفنان عين . هذا حق . ولكنه أيضًا أصابع تمسك

بمواد تضعها على مواد أخرى ، أى أنه يتعامل فى النهاية مع خامات ، وإذا لم يكن عليمًا بأسرار هذه الخامات ، وصلاحياتها ، وتفاعلاتها ، وقدراتها على التحمل والعطاء ، فإنه يكون فى النهاية محدود الفعالية . ومن ثم يحكم على فنه ابتداء بالضمور والانطفاء ، ولهذا فإننا نرى مثلاً لوحات كثير من الفنانين الذين نعتبرهم كبارًا لسبب أو لآخر وهم على الاخص أولئك الذين يقبلون على الخامات الجديدة والمستوردة من بلاد تختلف أجواؤها وطبيعة ظروفها عن بلادنا ، نجد لوحاتهم بعد زمن تتشقق طبقتها اللونية . وقد تعلمت من خبرتى أن أكون لذلك شديد البساطة فيما أستخدمه من خامات ، وكلها خامات محلية ، وهى خامات مستخرجة من تربة الأرض . ولهذا فقد أثبتت ألوانى صلاحيتها ، فضلاً عن محليتها التى تجعلها متميزةً عن ألوان مصورين فى بلاد أخرى . وقد قال النقاد عندما رأوا أعمالى معروضة بأوهايو بأمريكا إننى من القلّة التى لم تتأثر بالتيارات الحديثة الوافدة . إننى مصور « دقة قديمة » وهذا يرضينى جدًّا ، فلا يقاس الفن بالحداثة بل بالاصالة . وإنى ارسم أعمالى على ورق خفيف ، واستطيع وأنا أعمل – باسفنجة ميللة بالماء – أن أمحو من على سطح لوحتى مالا يروق لى من أشكال . وأعود إلى تغطية سطحها بمادة شمعية تمكن لألوانى من البقاء ثم على كرتون ألصق لوحتى المنفذة على ذلك الورق الخفيف الحساس . وعلى سطح لوحتى أضع أيضًا كثيرًا من الخامات ، ولكن كلها بدرجات مرهفة وشفافة » .

أشار إلى لوحة من لوحاته المسندة إلى الحائط وهى من الحجم المتوسط مثل أغلب أعماله التى منها أيضًا أحجام صغيرة ، وقال :

« انظر إلى تلك اللوحة. ستجد أنها قد كسيت فى بعض مواضعها بطبقة خفيفة جدًّا من الجبس الأبيض . ودعنى أقول لك شيئًا . إن الفراعنة قد استخدموا فى تصاويرهم على جدران مقابرهم خامة على غاية من البساطة والرهافة ، ولكن

الذى جعلها تبقى كل هذه الدهور الطوال هو أنها رسمت فى المقابر ببطن الجبل مع مراعاة درجة رطوبة وحرارة معينتين وبعيدًا عن عبث الأيدى المتطفلة ، وهى أمور لم يراعها الفنان الحديث عندما رسم رسومه الحائطية . فكثيرًا ماجعل الرسم فى متناول أيدى الجمهور الذى لم يتورع عن أن يمدّ أصابعه وأظافره إلى الحائط المصور ، ويضيف عليه كتابات وقذارات بأقلامه فتتشوّه ، ويجدر بالفنان الحديث أن يكون أكثر حرفية مثل أجداده الفراعنة » .

قلت له :

« فلنعد إليك ، أنت ، وتجاربك الحرفية »

قال :

« كانت لى تجربة حرفية أخرى ، كما قلت لك ، بدأت سروجيًا ، ثم معدًّا لقماش الرسم للفنانين ، ثم مصورًا خزفيًا . ثم بعد ذلك كانت لى تجربة فى ورشة النجارة التى أقامها أخى ، وطلب منى الإشراف عليها ، فأتاح لى ذلك أن أتعامل مع خامة الخشب ، وغيرها من خامات أهل النجارة ، مثل الغراء والجاملكة واللوستر ، وهى أيضًا خامات بيئية ، انعكست آثارها على خبراتى كمصور » .

صمت صمتًا طويلاً ثم ومضت عيناه الزجاجيتان برهة . وقال :

« أخيرًا أقول لك إن عملى بالسكة الحديد أضحى يرهقنى جدًّا ، وبخاصة بعد أن انتهت سنوات تفرغى التى منحتها لى الدولة ، ورأيت سنوات العمر تفرّ وتولّى إلى غير رجعة ، بينما لازالت روحى عطشى إلى الرؤى التى تضن بنفسها على كلّ من لا يخلص لها ، فهى تهب نفسها فحسب لمن يهب نفسه لها ، أما غيره ممن يجرى فى حلبة الحياة وراء غيرها ، فتظلّ مستغلقة ، متأبية تعذب ولا تستسلم . وربما فى النهاية تولّى مبتعدة عنه بغير رجعة . وعندئذ يكون الفنان قد أضاع من بين يديه

كنزه الأوحد من أجل أطنان ثقيلة من الصفيح الخردة. أذكر أنه ذات مرة قالوا لى إن أحد شعراء العرب الكبار ولعله المتنبى، كان ينام على بطنه متألما يئن فى غيظ باحثًا عن كلمة واحدة تكتمل بها إحدى قصائده .. إنه عذاب الفنان من أجل الوصول إلى كلمة أو نغمة أو خط أو نقطة لونية . فقررت من أجل هذا ، وقد بلغت الخمسين ، فأنا من مواليد عام ١٩٢٤ — قررت ان أقضى مابقى من عمرى وهو على ما اشعر قليل – ولنقل عشر سنوات – حرًّا طليقًا من أجل فنى . فلأعش بقية عمرى فنانًا ، وليحدث مايحدث . تأكد أن معاشى ضئيل ، ولى أسرة مؤلفة من خمسة أولاد ، ولا يكفيهم المعاش ، لكننى ركبت رأسى . ماكنت أستطيع غير ذلك . استقلت وهاأنت ترانى ، منذ الصباح أشد ترحالى إلى مرسمى هذا . أجلس مستغرقًا فى أحلام اليقظة ، أتأمل لساعات وساعات لوحة أنجزتها أو قماش لوحة لم أبدأ فيها بعد . وفجأة ، تلوح أمامى بادرة لوحة جديدة . وابدأ . وفى النهاية تكتمل لوحة جديدة قد لا تكون كما خطرت لى أول الأمر فكرتها . وقد تفوت أيام وأيام ولا تمسك شبكتى بشكل ما . أتعرف أننى صياد ، أنصب شباكى لتصطاد أشكالاً ؟ وتارة أصطاد سردينةً ، تارةً بلطيةً ، وتارة حوتًا . إننى مثل إولئك الصيادين الذين تزخر بهم حكايات ألف ليلة وليلة ..

قلت لك إن معاشى لا يكفينى ولهذا فإننى أعتمد على دخلى من لوحاتى ، وقد عرض على أخى ان أشرف على ورشة النجارة بمائة وخمسين جنيهًا فى الشهر ، فاعتذرت أو إن شئت الدقة إلى الآن تهربت. إنك لاتستطيع ن تتصور ماذا تعنيه لحظة التأمل والسرحان بالنبسبة للفنان . وأيضًاكم هو ضرورىّ بالنسبة له ألاّ يتشتت . إن الذى يتعب الفنان حقًا هو أن يكون لديه أكثر من اهتمام . أن يكون لديه مخزون كبير يريد ان يخرجه . بينما من يركز وينحصر فى دائرة اهتمام واحد يستطيع أن يجدّد ويتقن . وقد تناله فى النهاية شهرة أوسع من شهرة ذلك الفنان

مشتّت الانشغالات . إنى لازلت كما كنت فى صغرى عنيدًا ولا أفكر بعقلى . ليست الحياة بالنسبة لى عمليات حسابية . إننى وجدت نفسى متأخرًا – كما قلت لك – ولا أريد أن أضيعها من جديد . لن أبيعها مهما كان العرض سخيًّا ، ومهما كانت ضغوط الحياة من حولى باهظةً . أتعرف أننى حصلت على جائزة الصالون الأولى عام ١٩٦٢ . ثم كان لى نجاح فى معارض بائعة اللوحات ياسمين بالبريان فى قاعة إخناتون ، ولكننى لم أقم من المعارض الخاصة سوى ثلاثة ، بينما عمرى الآن ، كما تعرف ، يجاوز الخمسين ؟! إن على الفنان ألا يتهافت على الاضواء والمجتمع . يجب أن يعرف كيف يبقى فى الظلّ إلى أن تنضج ثمرته على نار هادئة . وقد عملت باستمرار وفى أشق الظروف ولن أتوقف أو أستسلم . بقية عمرى سأقضيها فنانًا متفرغًا معتمدًا على مواردى المتواضعة . سأقضى بقية عمرى مع لوحاتى ومن أجلها . إننى أفكر أحيانًا فى أن أسافر . هل تعرف أننى لم أسافر إلى الخارج قط ؟ وقد لاحظ بعض النقاد الأجانب ذلك عندما عرضت أعمالى ضمن أعمال مصورين مصريين آخرين فى أوهايو بالولايات المتحدة فقالوا : واضح أن جمال محمود مصور مصرى خالص ، لم تعلق بمخيلته أى شائبة من رؤى أجنبية . ولكننى الآن إذا سافرت فلا خوف على ، فقد تكونت ومن الصعب أن أتغير » .

صمت برهةً ، يستجمع أنفاسه ، وربما أيضًا يسترجع ذكرياته ثم قال :

« دعنى أقص عليك حادثةً مع أحد مشترى لوحاتى . كان أستاذًا أمريكيًّا يعمل بتدريس الشعر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة جاء بصحبة زوجته ليشاهدا أعمالى . وعند خروجهما من عندى قال لى الزوج : سوف أعود لشراء لوحاتك لو زارتنى فى الحلم هذه العيون التى ترسمها . وبعد أسبوعين جاءنى ، واشترى سبع عشرة لوحة ، وسافر بها . وقال لى : لم أستطع أن أقاوم ، رأيت هذه الأعمال فى الحلم .

ابتسمت ، وجلت بعينى فى أرجاء المرسم .

قال لى :

« ونادرة أخرى مع احد الصحفيين الكبار عندنا . اشترى منى هذه اللوحة هناك » .

أشار إلى لوحة على الحائط المقابل . ست أطفال يجلسون على الأرض ، ويتطلعون إليك بعيونهم النجلاء فاحمه السواد ، فى وجوه مستديرة .

« بعد ثلاثة أيام اتصل بى الصحفى المذكور تليفونيًّا ، وقال لى : أستاذ جمال ، تعال احمل لوحتك من عندى . سأستبدل بها أخرى . فتساءلت : لماذا ؟ أبها عيب ؟ »

قال لى :

« اثنتا عشرة عينًا تنظر إلى ، وتتابعنى أينما جلْت فى الغرفة ! »

نظرت إلى العيون ، وأدركت كم يركز جمال محمود على العيون . وقلت لنفسى : « لابدّ أنه سيكون موضوعًا ممتعًا إجراء مقارنة بين العيون فى لوحاته وفى لوحات كل من تحية حليم وجورج البهجورى وجاذبية سرّى وعمر النجدى وعلى دسوقى وآخرين أيضًا » .

كى تتذوق :

كى تتذوق لوحات جمال محمود يجب أن توطّد العزم على أن تتخلّى عن أشياء كثيرة ، ولن تندم فى النهاية على ماتخليت عنه ، يجب أن تتخفف من رؤى حياتك النفعية اليومية . وسريعًا ماستجذبك العيون الآسرة التى تنظر إليك نظرات تكاد تحس بأنها تهمس إليك ، مغازلة ، لائمةً ساخرةً ، معاتبةً ، حانية ، متهمةً ، متلاعبةً ، هذه العيون الممغنطة ستشدّك نحوها برفق لا يمكنك مغالبته . ستتسمر بها أو تتسمر بك ، ولا تلبث أن تجد ألا مفرّ من أن تستسلم لسحرها ، فتتخفف من

جذب روحك ومن توتّرك ، تطالعك مذعورة ، حيرانة ، أسيانة ، حالمة ، عطوفًا ، مخيبة الآمال ، مترقبة ، راجية ، متوسلة ، معذبة مسهدة ، تنظر إليك من أغوار جدّ سحيقة . ولما كانت العيون سُرُجًا ، فإن الحيز كله فى لوحات جمال محمود يصبح نورانيًا ، ولكن هذه النورانية التى تنسكب فى لوحاته ليست من فتيل مصباح أو شعاع شمس ، بل هى نورانية تعكسها قناديل روحية دفينة ، زيتها مناجاة متواصلة . وقد عبق الحيز كله أيضًا بعطر الزمن التليد الغابر ، وغلف بضبابية الدهور التى ولّت ، وظلت مع ذلك عالقةً بالأذهان ذكراها . ولكن رؤى جمال محمود لا تزال عصريةً أشد المعاصرة .. تقول لنفسك إنك رأيت هذه العيون من قبل . ربما عند منعطف زقاق ، أو عند عتبة جامع ، أو فى سوق من الأسواق ، أو ربما فى منام لك قريب . ولكنك بالتحديد لا تستطيع أن تتذكر ، إنها تلك النظرة القادرة أن تتكلم بالكثير دون أن تنبس بكلمة ، عيون فارسية ، أو عربية ، أو فرعونية ، مليئة بالذكاء والصفاء والحيوية . ومضاتها تقول لك : خمّن ، خمّن ، من أنا ؟ تدقق النظر إلى الوجوه الشاحبة المتربة ، فتعاود العيون سؤالك : خمن ماذا تعنى نظراتنا ؟

تسارقك وتتسلل حتى إلى أحلامك . تدينك لكنك تحبها ، تتهمك لكنك تحبها ، تهتك دخيلتك لكنك تحبها . تعاتبك ولا تقوى على مغالبة حبك لها . وإذا أعرضت عنها فسرعان ما تطالبك أعماقك بالعودة إلى مطالعتها .

لا يرسم جمال محمود فى الغالب إلاّ البشرى ، وتقف فرشاته عند عيون وشفاه تضىء القلب . سيقول الكثيرون إنه استلهم الفن القبطى ، والفنون الآسيوية القديمة ، ولكن فن جمال محمود ليس فى الحقيقة استلهامًا لطرز قديمة ، بل هو فنٌ يعنى على الأخص « بالإنسان الإنسانى » الذى يجب أن يبقى فى هذا العالم اللاإنسانى . إن الشخصية المحورية فى لوحات هذا الفنان هو الإنسان الذى يبقى

متمسكًا – فى خضم هذا المجتمع الصناعى والاستهلاكى – بصمت أبلغ من كل صخب العالم المادى المتخم بأدوات الرفاهية زاهدًا فى كلّ بهارج الحياة العصرية ، فرحة هى تلك الشخصية بكيانها المعرى ، معتزة باستغنائها عن كل كماليات يبدد الآخرون من أجلها جهدهم وحياتهم . أين وجوه جمال محمود الإنسانية - التى لا تعرف مساحيق ولا دهونًا من كل تلك الشخوص التى تحفل بها لوحات البورتريه لنجوم المجتمع وزهراته ، بكل ماتتحلّى به من أقراط وقلائد وجدائل مستعارة ، وابتسامات رسمت على الشفاه المطلية فلا تقول شيئًا ، أو لاتقول عشر ماتقوله القسمات الخشنة ، واللفتات الفطرية ، والعيون – ذات الكحل الربانى – فى عالم جمال محمود الصوفى ؟ وكثيرًا مالا تكون تلك البساطة التى تكتسى بها شخصيات هذا الفنان سوى إيماءة إلى أصالة لم تنل منها غوائل فقر طارئ ، أو عوامل استغلال لا تنجح فى إذلالها ، فهى أبعد ماتكون عن الاستجداء . ماذا تقول لوحات جمال محمود ؟ إنها تقول إن الجمال الحقيقى فى دفء ابتسامة أو ومضة نظرة أكثر بكثير مما فى بريق كل ذهب الدنيا .

رومانسى هو ؟ إن رومانسيته تعبير عن إيمانه بالإنسان ، وتمسكه به فى وجه كل هذا الاندفاع العصرى الأهوج إلى حضارة مادية تسحق الإنسان تحت وطأة سعيها الأرعن إلى رفاهية صقيلة جوفاء ، ولهذا نجد شخصيات جمال محمود تتحرك ، أو إن شئنا الدقة تشمخ بتواضعها فى حيز خال من أى كماليات أو ثانويات ، وحتى فى القليل من اللوحات التى جاءت على خلاف ذلك نجد الشخصية قد أمسكت عودًا قديمًا تعزف عليه أشجانها ، أو تكون الآلة الموسيقية بلا أوتار ، فتكون عقيمة مثل السيوف التى يمسكها ويلوح بها بعض فرسان جمال محمود أيضًا ، لتترك الإنسان مرتكنًا إلى نفسه فحسب . فمن حوله الوجود خال من كل ماديات وكماليات .

وكما مشى المصور السيريالى المعاصر بول ديلفو فى عالم يطارده فيه طيف امرأة

وحيدة لاتتغير ، مضى جمال محمود تطارده عيون وقسمات بشرية يضعها فى لوحاته بحدس متحرر من كل فكر منطق ، ومع ذلك تأتى أعماله رصينةً ، تشدو أيضًا بأشجان إنسانية دفينة ومعاصرة .

مشى جمال محمود فى عالم تشكيلى خاص به تمامًا ، توصل إليه بعد معاناة طويلة . وإذ توصل إلى هذا العالم الذاتى الحميم ارتبط به ارتباط الحياة والموت ، فصارت رؤيته متفردةً تحمل طابعه الذى لاتخطئه العين .

من أين تنبع تلك الوجوه الحبيبة فى لوحات جمال محمود؟! إنها احلام يقظة ، ذكريات تقتلع من أعماق ماضيه . إنها أشواق ، ترانيم ، آهات إشفاق ، وايضًا تعبيرات رفض لقالب جمالىٍّ منمق قوامه مساحيق وعطور ودهون ومستحضرات تجميل . بل هى أكثر من تعبيرات رفض لقالب جمالى فحسب ، إنها رفض لنمط حياة ، لعصرية خالية من الدفء الإنسانى ، معرضة عن الإنصات لخفقات الروح . وكم يبدو التعارض من هذه الزاوية ذا دلالة بين وجوه جمال محمود ووجوه المصور الباريس المعاصر كيس فإن دونجين .

ولن نستطرد فى المقارنة بين جمال محمود ومصورين أجانب ، وهو مصور مصرى خالص لم تعلق بمخيلته أية شائبة من رؤى أجنبية .

مثل الماء جئت ، مثل الريح أرحل :

قلت له :

« هل أنت مصور بروتريه ؟ مالفرق بين هذه الوجوه التى تصورها ، هذه الشخوص التى تطل علينا من لوحاتك وتأسرنا نظراتها وتحدثنا حديثًا صامتًا ، وبين وجوه البورتريه ؟ »

قال :

« إن فنّى فنٌّ إنسانى وليس شخصانيًّا . يرى كل فى لوحتى نفسه . فهى ليست صورة لشخص بعينه . أن ترى نفسك بشكل مبهم ، هذا ما أريد . لا أن ترى صورة زيد أو عمرو أو غيرهما إنها لوحة أحاسيس مبهمة . بورتريه حُر . جاءنى أحد الصحفين يومًا وقال لى : لماذا لا تصور فلاحين وعمالا أو على الأقل لماذا لا تصور شخصيات محّددة ؟ تأملت قوله وقلت : الأفضل أن يعبّر فنّى عن كنه الإنسان ، عن نكهة الإنسان ، عن جوهر الإنسان ، عن الإنسان غير محدد الإطار . أنا لا تهمنى التفاصيل الخارجية. بل يهمنى الروح ، الحس الداخلى ، أما الشبه ، التركيب ، التفاصيل ، مهما أعجبتنى فهذا كلّه زائل ، إننى أستبقى الهيكل فقط ، وأبنى عليه . أنا ألتقط الانطباع فحسب وأحتفظ به . ألغى كل الماديات . والموضوع الذى أطرقه على الدوام هو الإنسان ، وعلى الأخص وجه الإنسان ، لأنه هو الذى يعبّر عما يقوله ، إنسان بغير وجه لا يعطى التأثير الكامل . الموضوع الأساسى عندى هو الوجه . ومن أحب موضوعاتى أيضًا الأولاد . ومن أيام طفولتى أذكر أننى كنت مغلوبًا على أمرى . ولهذا أحب أن أطلق العنان فى لوحاتى للصبى المصرى ، وكثيرًا ماأركبه صهوة جواد ، وأمسكه عصًا يلوح بها .

أردف يقول بعد برهة :

« قد تسألنى هل أقصد شيئًا ، هل أتعمد شيئًا بذلك الايحاء بالقدم أو البلّى الذى تنضح به لوحاتى ؟ إنى أحب الفن القبطى على الأخص فى بدائيته وتلقائيته وتعبيره المباشر التابع من الروح . إنه حقًّا السهل الممتنع ، ويمتاز بالتكوين النغمى . وإنى أهتم بقوة التعبير أكثر من جمال التعبير . والفنان القبطى كان فنانًا شعبيًّا بحق . وصبّ رؤيته الصادقة على خامة محلية وغاية فى البدائية ، على طمى جاف مغطى بطبقة خفيفة من الجير . وماكان بالإمكان التوصل إلى هذه الخامة البسيطة إلاّ بفضل عقلية متواضعة ولا يقف أمام طاقتها التعبيرية عوائق ، ومن هذه القرابة بينى

وبين الفن القبطي يأتي الإحساس بالقدم والبلى فى لوحاتى . والفنون الشرقية متشابكة ومستقاة بعضها من بعض . وإنى أتعمد إعطاء لوحاتى انطباعًا بالقدم إلاّ أننى أقصد أن أكسبها شيئًا من العراقة تتفق مع مصريتى الضاربة جذورها إلى الحضارة الفرعونية ، وليس بمستغرب بعد ذلك الغموض الذى يعرف به الشرق . وأنا لا أنقل عن فنون قديمة . أنا معجب بها فحسب . وإنى متأمل ومناج للفنون الشرقية ، ولكننى لم أجلس لأنقلها قط . كما أننى أكره الرسم المتزمت والحذاقة تتعبنى جدًّا . إن النبض الإنسانى هو الذى يأسرنى . وأبيات مثل هذه « هذا كل ماحصدت ، مثل الماء جئت ، ومثل الريح أرحل » « هناك باب لم أجد له مفتاحًا . هناك ستار لم أستطع أن أرى مابعده . خيل لى بضع كلمات عنى سمعت ، ومثلها عنك سمعت – ثم ماعاد شىء عنى وعنك يقال .. هناك وهناك ، فوق ، تحت ، أينما كنت ، ليس الأمر سوى عرض سحرى لخيال الظل ، يؤدى فى صندوق والشمس هى القنديل ، ومن حوله نحن أشباح الظل نهتز وندور . الأقدار تلعب بالناس ، يتحركون هنا وهناك ، يتصاحبون ثم يذبح أحدهم الآخر . ثم إلى الدولاب نعود واحدًا واحدًا » – أبيات مثل هذه ، وهى من رباعيات عمر بن الخيام .. هى التى تشجينى ، وربما كانت فى خلفيات رؤاى . ثم قد تتساءل هل أنا عزوف عن الوجود المعاصر؟ وإلى أى عالم أنتمى ؟ إننى لست عزوفًا عن العالم المعاصر ، ولكن الإنسان فى العصر الحالى يرثى له . الآلة تطغى . سيأتى اليوم الذى سيلقى العالم كله بمخترعاته إلى البحر متى اكتشف – وأرجو ألاّ يكون ذلك متأخرا – أن الإنسان لم يصبح له وجود . فى الثالثة والعشرين من عمرى كنت أعتقد أن الحضارة الآلية ستحيل الناس إلى كتّاب وفنانين ومفكرين بسبب وفرة وقت الفراغ الذى سيتاح لهم . ولكن تبين لى أن الإنسان موجّه إلى خرابه . إننى وضعت فى لوحاتى بنتًا صغيرة حافية القدمين وجعلت منها بطلة . قد يقول قائل

ليست مثل هذه الفتاة الحافية « الغلبانة » بطلة القرن العشرين ، ولكن أليس من حق هذه الطفلة أن تلقى الاهتمام بها ، وبوضعها ومستقبلها ، فلا تظل تملأ الجرَّة من الترعة طوال عمرها ؟ ربما كان هذا أحد المعانى الخلفية فى لوحاتى . »

لمعت عيناه الرماديتان الخضراوان . أشار إلى لوحاته وقال : « هذا الوجه الريفى ، هذا الوجه الصعيدى ، هذه العيون الواسعة الوديعة ، أليست هى وجوهنا فى أصولنا الإنسانية ؟ فلماذا تختفى اذن ؟ ما الذى جعلنا نتحول إلى وحوش ضارية ؟ لماذا تختفى الحدائق من المدن ، لماذا تندثر الحقول الخضراء من حولنا ؟ هذا الاحتجاج الشخصى ، هو ما تراه فى عيون شخصياتى . وهى نغمة انسانية اجتماعية ، لا تستنفد فى أعمالى . لماذا نسمح لحضارة الآلة أن تسحق مقومات وداعتنا الموروثة ؟ ! » .

نظرت إليه كما كنت أريد أن أقول : ألم تحس فى وقت من الأوقات أن نموذجك قد استنفد ؟

بحدسه الصافى أدرك ما أريد أن أقول ، فقال بيقين مؤمن يستشهد :

« وهل تغير النمط الفرعونى على مدى آلاف السنين ؟ إننى أومن بالوحدانية والثبات والخلود . وهذا يفسر التزامى بنمطى الذى لا يريد أن يستنفد . »

الذى رسم جنازته

رسمت الجنازات ، أيها الفنان الوديع ، ولم تكن فى الحقيقة ترسم
سوى جنازتك أنت .
رسمت أيها الصديق مشاهد السيرك ، وكنت أنت البهلوان الذى
سقط ميتًا من فوق السلك .

* * *

تمضى السنوات ، وتدفع الأحياء إلى الموت ، والموتى إلى غياهب النسيان . ولا يبقى سوى الذكرى . ومن سعيد العدوى (١٩٣٨ - ١٩٧٣) ماذا يبقى ؟ لغة تشكيلية ذات أبجدية متميزة . وهى لغة لها أيضًا ماوراءها . وجدير بنا أن نتأمل مفردات الأبجدية التى وضعها سعيد العدوى ، وذلك من خلال العديد من التفاصيل التى حفلت بها رسومه عن التجمعات الشعبية . وكثير من هذه المفردات

يتكرر فى أعمال سعيد العدوى ، بل نجدها تتكرر فى العمل الواحد أيضًا ، مما يميل بفنه إلى نوع من النمطية شبه الزخرفية تضفى عليه طابعًا ملفتًا .

تلك المخلوقات العدوية :

من هذه المفردات أشكال مستقاة من عالم النبات وعالم الحشرات ، مثل النمل وطوابيره أو النحل وأسرابه ، أو الطحالب وأعشاش الغراب .

ويستوقفنا فى هذا المقام ذلك القط الطريف الذى تتلاحق سيقانه كسيقان حشرة زاحفة ، ويستطيل جسده كورقة شجر وذيله كغصن هش ، ويعمد سعيد العدوى إلى تحوير الشكل الواقعى إلى سطح مبسط أسود (سيلويت) فيبدو الشكل مبطوطًا كما فى خيال الظل أو صندوق الدنيا .

وتسود رسوم سعيد العدوى مساحات بيضاء أو خاوية ، تُدخل إلى المنظر إحساسًا بإضاءة شاطئية أو أجواء مدينة ساحلية يتيح لها البحر الذى تطلّ عليه وضاءةً طلية ورحابة تسمح بالتنفس . وإذا كانت الأشكال التى استنبطها الفنان لتسكن عالمه لا تكاد تقف راسخة فذلك لأن هناك نسائم أو ربما ريح خفيفة رفعت تلك الأشكال عن الأرض ، وأضفت عليها إحساسًا بالتمايل والتأرجح . ويشتد فيه ذلك الإحساس إزاء تلك البالونات الميكروفونية ، والأعلام المتماوجة واللافتات المنصوبة على أعمدة وقوائم ترتفع بها عاليًا ، والأذرع المرفوعة فى حركات راقصة أو الشاهرة سيوفًا مقوسة .

ولا يفارقنا هذا الإحساس بالتمايل والتأرجح ، حتى بالنسبة لرسوم سعيد العدوى التى تعمد أن يكون زحامها شديدًا ، مثلما فى مشاهد الجنازات والمسارح . ويتأتى ذلك الإحساس حينذاك أيضًا من تفتيح بعض المساحات فى خضم المساحات الأكثر سوادًا .

تجاوز الدائرة الضيقة بالفكاهة والبراءة :

وتستلفتنا مسحة الفكاهة التى تكتسى بها رسوم سعيد العدوى ، كما تستلفتنا تلك البراءة المدهشة التى تحمل فى لحظة على عدم الاعتقاد فى جدية الفنان وصدقه فيما يقول ، حتى لتكاد تبدو رسومه هزليةً تندفع فيها مرئيات العالم الخارجى كأنها أغنام قطيع تسوقه عصا راع عفريت ، ولكن لا تلبث تلك البراءة أن تحقق لأعمال سعيد العدوى تجاوزًا للدائرة الضيقة التى يفرضها الموضوع . وتقودنا تلك البراءة إلى التهويل والبساطة معًا ، إلى عالم جليفر فى بلاد الأقزام ، عالم أليس فى بلاد العجائب ، عالم عقلة الصباع ، عالم العرائس والمريونيت ، عالم والت ديزنى ، عالم الشاعر الفرنسى جيوم أبولينير ، عالم شعراء الربابة رواة السير الشعبية .

والحق أن سعيد العدوى كان يتعدّى على الدوام الموضوع الذى يرسمه ، فقد كان الموضوع مجرد تكأة ليبدأ العمل ، ... المغنى القدير يبدأ الحقل بطقطوقة صغيرة ، ومع تنويعاته وحميته يحيل اللحن الصغير الى أغنية تملأ الدنيا طولاً وعرضًا ، ولقد كان سعيد العدوى ممتازًا حقًّا فى التنويعات على اللحن الواحد ، وبناء الملاحم التشكيلية .

نافذة الواقع والخيال :

وقد تبنى الفنان فى رسومه منظورًا خاصًّا يعتمد على التسطيح ، ويعزف عن البعد الثالث . فليس لمناظره التى تقف عند حافة الواقعية كما تقف عند حافة الخيال ، ليس لمناظره تلك أغوار ، بل هى تقف عند تلك الحدود السحرية بين دنيا الواقع ودنيا الخيال ، وإن أعمال سعيد العدوى برغم إطلالها على عالم الخيال لا تفارق أرض الواقع فلا زلنا نستشعر الواقع بكل زخمه وزحامه فى السيرك

والموالد وغيرها . ولكننا أيضًا نطلّ على ذلك الواقع من نافذة الخيال ، وكأن مايحدث أمامنا شريط متتابع من واقع صوره مخرج من مخرجى الرسوم المتحركة. شخصيات هشّة يمكن أن تتكسر فى كل وقت ، ولم تصنع للأبدية ، بل للإشعار بأن كائنات الدنيا كلها – هذه الدنيا الفانية – دمى من الورق المقوى ، ومن المصيص ، ومن الصلصال تتشقق وتنهار .

وليس لمناظر سعيد العدوى – كما قلنا – أغوار ، بل تقف جزئيات المنظر مرصوصة بعضها إلى جوار بعض أو بعضها فوق بعض ، كما لو كانت عرائس على أرفف مخزن من مخازن بيع اللعب . فنى منظر المسرح مثلاً نجد المتفرجين قد رصّوا فى صفوف الواحد فوق الآخر ويفصل بين صفوف اليمين وصفوف اليسار ممشى يمتد رأسيًا ويشقّ المنظر من تحت إلى فوق . وفى منظر الجامع نجد المصلّين فى خطوط بيضاوية متتابعة ومن ورائهم أعمدة الجامع أيضًا وقد رصت بشكل تتابعى .

نواح من أعماق بئر :

وتذكرنا رسوم سعيد العدوى ، المنفذة بالأبيض والأسود بسجاجيد فارسية محكمة النسيج متقنة الأداء أو ربما تذكرنا أيضًا بأكلمة أولاد الحرانية ، ولكن ثمة فارقًا يظل قائمًا بين رسوم سعيد العدوى ورسوم الحرانية ، بل ورسوم الأطفال بصفة أعم . إن رسوم العدوى هى رسوم « طفل عجوز » أو مثل « مسرح الأراجوز » بالمقارنة « بمسرح الأطفال » فنى رسوم العدوى مكر فنى كبير ، ويتضح فيها للعين المتأنية تمكّن شديد من أسرار الصنعة .

وإذا كان الطفل يستهويه المنظر لذاته ، ويأسره جمال السطح دون أعتداد كبير بما وراء السطح من أفكار وتأملات ، فإن سعيد العدوى لم يكن يستهويه المشهد فحسب ، بل لازال كما كان منذ أولى تجاربه يستشعر « مجولاً » وراء زحمة السطح .

هناك شيء « بعدى » نابض وراء أعماله ، برغم كل هذا المظهر التهريجى . هناك صوت نواح دفين . نحيب خافت ... لا تسمعه إلاّ روحه هو ، أما نحن فلم نكتشفه إلاّ بعد مماته .. وربما أرادت أذنا الفنان أن تعرضا عن هذ الصوت ، فلجأ إلى الإمعان فى البهرج والتهريج ، ولكن دون أن ينجح فى إسكات ذلك الصوت .. إنه نحيب الروح على الرغم من ابتهاج العين فى الظاهر . ولنلاحظ مثلاً شواهد القبور التى لا تنتهى وحركات الأذرع الممدودة فى تضرع وابتهال .. ولنر الإضاءة الغامضة التى حتى عندما تفتح يكون ذلك لسبب مبهم ..

إن الشيء المخفى ، هو ما نود أن تلفت الأنظار إليه فى أعمال سعيد العدوى .. فهذا الشيء المخفى هو الذى يشحن أعماله بقوة جذب وقابلية للتأمل ورغبة فى استقصاء لايستنفد لجوانب هذا « العالم الجنائزى » حتى إذا كنا فى خيمة سيرك يحاول أن يلهينا فيها حاو أو مهرج أو لاعب أكروبات ... إن هذه الشحنة التى يولّدها ذلك الشيء المخفى هى التى تضيف إلى رسوم العدوى التهريجية « البعد التراجيدى » الذى يكفل لها المتانة والبقاء ، على أن هذا البعد التراجيدى بحاجة إلى جهد لالتقاطه والسير على هدى من صوته الخافت الشجى ، المهيب ، الرائع ...

إن كُلا من الشخوص الممزقة فى رسوم العدوى « خيال مآتة » رجل غيط كفّ عن أن يخيف حتى صغار العصافير ، ومع ذلك يمسك سيفًا يشهره فى وجه لاشيء .. وربما سقط السيف على كتفه هو فشج رأسه أو قطع رقبته ... وهكذا يكون إيقاع رسوم العدوى إيقاع رقصة تهريجية سكيرة ، ولكن السكر هنا لإخفاء ألم ممعن ومحاولة نسيانه ... وهكذا تبدو لنا رسوم العدوى على وجهها الحقيقى كمحاولة تشكيلية لإغراق الهموم فى خضم عشرات التفاصيل التى تحفل بها مناظر شعبية زخمة ...

كي تكتسب الرسوم كل معناها :

إن كل هذا السطح المزلى الموشّى بالتفاصيل المنمنمة ليس سوى قناع ، ولكن ماذا وراء القناع ؟

مستحيل أن يكون هذا السطح المائج بالحركة ، وبالطوابير الغادية والرائحة ، الصاعدة والهابطة ... بكل هذه الأشكال التي تبدو وكأنها قصاصات من الورق المقوى مشدودة إلى سلك رفيع لا يبدو للعيان ، ودليت منه ... بكل هذه الطوابق من العربات ، والجياد وبائعي البطاطة ، ونافخي الأبواق والأراغيل ، والسيافين ، والندابات ولاطمات الخدود ، والزهور الذابلة والأشلاء ، وقطع الشطرنج ، وشواهد الأضرحة ، والأعلام ، والأكفان والأقماط ، والقطط التي تزحف على الأرض مثل السحالي ، والأحصنة بإيماءاتها المأساوية ، والعلب المقفلة على مابها .. مستحيل أن يكون كل هذا خاتمة مطاف .

هناك في أعمال هذا الفنان الشاب الذي سقط في الخامسة والثلاثين من عمره ، والذي كان يهوى « الميتامورفوز » ، هناك ماهو كامن في الأعماق ويجب أن نضع اليد عليه حتى تكتسب رسومه الفريدة كلّ معناها .. إن خلف القناع حزن مقدس نبيل ، مبهم محتضن ، مكتفى به .. حدس بالمكتوب وتوقع له ..

وماذا كان أثر ذلك على الرؤية التشكيلية لسعيد العدوى ؟ ردّ فعل قوى .. اندفاع نهم إلى اغتراف المئات من تفاصيل الحياة التي توشك أن تأفل ، عطش إلى الإمساك بالقلب السائب من بين الأصابع ، ولذلك تناثرت مئات من حبّات الرمال على صحراء اللوحة ، كل حبّة منها شكل مصغر لشيء مرئى من حياة جموع البشر ، ولكنه أيضًا شيء ينضح بإحساس مجهول يوشك أن يزيح النقاب عن وجهه . وفي ذات الوقت هناك سخرية من كل تلك التفاصيل التي يراها الفنان

بعيني جوّال فى ديار كتب عليه أن يغادرها ، سخرية بوقتيتها وهشاشتها .. ولكنها أيضا سخرية حبيب متواضع ، لا يشكو ولا يستعلى ، لا يدّعى ادعاءات ضخمة جوفاء ، حبيب راض بأن تكون هذه هى البداية والنهاية أيضًا ، راض أن يتفرج على الاستعراض المثير للبهجة والرثاء معًا ، الذى يمضى – كما يمضى هو – إلى زوال .. أستعراض يخطر أمام العيون لحظة ثم يصبح أثرًا .

أكان كل ما مضى حلمًا ؟! أكان مولدًا بلا حمص ؟ أجل هذه هى الحقيقة الوحيدة، حلم فالت.. سراب يبدو رائعًا وماكان له وجود قط.. فى كثير من الجزئيات سيماء صرخة من يؤخذ على غرة ، وإزاء الأذرع المفتوحة والمرفوعة إلى أعلى يحل الاستسلام محل الاستفهام . وما يلبث أن يمضى الفنان فى الركب قانعًا دون إدانة ، فقد عرف الحقيقة ومن يعرف الحقيقة لا يلبث أن يركن إلى الصمت .

ولتذهب كل قوانين المنظور والتكوين والبناء التى يعلّمونها فى المعاهد والكليات إلى الجحيم ، ولتحيا رسوم المتواضعين أنقياء القلب .. رسوم الطفل . والفنان الشعبى ، ونقاش الحوائط ، ودقاق الوشم ، وجادل الحصير ، ونساج الكليم ، أولئك الذين أشربت أعمالهم بكل البساطة والعفوية التى أشربت بها رسوم سعيد العدوى .

التفسير الاجتماعى ليس بلازم :

ولسنا بحاجة إلى التنقيب عن مواقف اجتماعية فى أعمال سعيد العدوى للاعتراف بجسامة عطائه فقد كانت تجربته تجربةً إنسانية بالغة العمق فى ارتباطها على الأخص بذلك الحدس الضخم ، حدس الموت . وربما كان صوته الفردى المتميز أجدى على الفن للظرف الخاص الذى لابس عطاءه من أن يتكلم بصوت الجماعة .

وإذا كان العدوى يغرق بين الجموع فى الموالد والمراكب ، والجنازات ،

والمسارح والجوامع والسيرك ، فليس ذلك سوى نوع من الهرب من عدو يتعقبه ، وذلك بالاندساس بين الحشود ، ونوع من الفرجة الأخيرة أيضًا على مشهد فالت لن يعود . ولم يكن سعيد العدوى – طفلاً يلهو ، بل كان إنسانًا لعب فى كل لوحة لعبة حتى النخاع موجعة .. لعبة الموت ، التى أوصلته إلى مسوخ هيرونيموس بوش (١٤٦٢ – ١٥١٦) قبل أن توصله إلى جوان ميرو (١٨٩٣) .

وبإعراض سعيد العدوى عن « العقلانية » النفعية استيقظ بداخله (حس نبوئى) قادة إلى الالتقاء بالموت محدثا إقباله عليه بخطى ثقيلة ساحقه ، فألقى الفنان بنفسه فى خطوطه وتكويناته الحرة إلى أقصى حدّ ، فما عاد يقدم لأحد حسابًا ، وماعاد يعنيه أن يصلح الكون ، أو يعيد ترتيبه ، أو يدخل على الحياة الاجتماعية تنظيمًا جديدًا ، فلم يعد له إلاّ فرجة لن تدوم طويلاً .. فعليه إذن أن يرشف كلّ التفاصيل ، وبسرعة يملأ بها مساحاته .

إن أنامله لم تعد مكبلة بالأغلال التى تكبل الحريصين على الحياة ، الآمنين إليها ، ومن ثم مضت تلك الانامل المرهفة تخلق أشكالاً تحطم من فرط حريتها نفسها بنفسها ، أشكالاً هلامية مثل أشكال إيف تانجى (١٩٠٠ – ١٩٥٥) مع الفارق المزاجى .. حتى أن هذه الأشكال مثل السحب يمكن أن تتغير تكويناتها فى ليونة وتلقائية من لحظة إلى أخرى .. فهذه الأشكال مثل الحياة ذاتها ، كما عرفها سعيد العدوى ، لا ثبات لها وصائرة إلى زوال ، كرنفال مائج مثلما عند جيس أنسور (١٨٦٠ – ١٩٤٩) .

لم تعد تلك الأنامل تحت تأثير الضرورة الداخلية تكترث بالتكوين المحكم ولا بالقيم الهندسية ، فكل شىء يمكن أن ينقلب ظهرًا على عقب ، بفضل خيال صار هو صاحب الكلمة الأخيرة . فصلابة العقل حلّ محلها عن طيب خاطر تهاويل خرافية ، ترانيم ومراث ، وانبهارات تحيل اللوحة من منظور ومعادلات إلى

مساحة هائلة خالية يجب أن تملأ وتملأ .. فهذه التفاصيل تعزيزات لاستحكامات ضدّ غاز ألقى بكل ثقله ، وصمم على الاقتحام .

يعرف الفنان أن كل هذه التفاصيل ستبدد وتذروها الرياح عندما يسقط الجدار ، ولكن على الأقل الآن يجب أن ترص هذه التفاصيل كقطع شطرنج مأساوى .. ترص حتى تسدّ عين الشمس ، حتى يمور بها الحيز الفضائى مترامى الأطراف الذى تمثله اللوحة .. ويملأ الفنان هذه المساحة ليس على هدى من تصميم مسبق ، بل بتفاصيل تتخلّق هنا وهناك فى أرجاء اللوحة ، لحظة الانكباب على العمل الفنى ، لحظة الإبداع التشكيلى ذاته .

فسعيد العدوى – كما قلنا – لا يرسم موضوعًا ، بل يفرغ فى خطوطه تشبثًا بالحياة ونهمًا الى كلّ تفاصيلها.. كانت رسوم الفنان الأخيرة لهفةً إلى الحياة، ولكنها لهفة من يقول وداعًا ، وربما بلا أمل فى بقاء بعد الفراق .. إذن فلتأخذ الملهاة الآن مكانها ، وسحقًا للغد ، ومايجلبه ، وأى شىء سيجلب سوى الملهاة من جديد ، أو الإلقاء خارجًا من الملهاة ، وربما إلى ملهاة أخرى ؟!

الطبيعة تغنى

الفنانة المصرية انجى أفلاطون من مواليد عام ١٩٢٤ . شغفت بالفن منذ سن مبكرة . ودرست على الفنان القدير المرحوم كامل التلمسانى . واشتركت منذ الأربعينات فى معارض جماعة « الفن والحرية » واختطت لنفسها خطًّا استقلاليًّا يبحث عن التعبير أكثر مما يعتد بالقيم المتواترة . وبدأت بمرحلة جمعت بين « السيريالية والتعبيرية » مفصحة فى أعمالها عن روح متأججة بحب الإنسان وعدم الرضاء بالتخلف والعبودية .

وسريعًا ما استنفدت انجى أفلاطون طاقاتها السيريالية والتعبيرية لتعود منذ أوائل الخمسينات إلى « الطبيعة » وتكشف موضوعها الذى ظلت تخلص له وهو « الأرض المصرية » . واختطت فى معالجة موضوعها منهجًا امتزجت فيه مقومات من « الانطباعية » و « التنقيطية » و« الوحشية » .

وفى كل من امى ٥٦ و ١٩٥٧ حازت الفنانة على جائزة معرض صالون القاهرة الذى تنظمه « جمعية محبى الفنون الجميلة » وفى عام ١٩٥٩ حازت على الجائزة الأولى للمناظر الطبيعية فى المسابقة التى نظمتها وزارة الثقافة . ثم حصلت على منحة التفرغ من هذه الوزارة عام ١٩٦٥ . وقد أقامت مايربو على واحد وعشرين معرضًا خاصًّا لأعمالها فى مصر والخارج . وعرضت فى روما ودريسدن وبرلين وغيرها من العواصم الأوربية . كما عرضت مؤخرًا فى عدد من عواصم آسيا . واشتركت فى معرض « الفن المصرى المعاصر » الذى أقيم فى باريس عام ١٩٧٠ . وفى معرض « الفن المصرى المعاصر » الذى أقيم فى يوغوسلافيا عام ١٩٧٤ . كما كانت « قوميسيرة » كل من هذين المعرضين . وفى عام ١٩٧٥ اشتركت فى المعرض الكبير الذى أقيم بمبنى الاتحاد الاشتراكى بالقاهرة باسم « عشر فنانات مصريات خلال نصف قرن » وقد دعيت أنجى أفلاطون من كثير من الحكومات والهيئات الأجنبية للاشتراك فى الأنشطة الثقافية وإلقاء المحاضرات . ومن ذلك دعوة « نادى القلم » لإلقاء محاضرة بباريس فى مايو ١٩٧٥ بمناسبة العام الدولى للمرأة ، وأيضًا دعوة من « اتحاد الفنانين اليوغوسلاف » لتصوير المناظر الطبيعية هناك عام ١٩٧٦ .

ماذا قال عنها النقاد :

كتب عنها الفنان الفرنسى الكبير جان لورسا يقول « إن انجى لا تستمع إلاّ لذلك الصوت المصرى الذى هو صوت أصلها العريق ، صوت رمال ومياه النيل والآفاق الواسعة التى تحترق بلهيب داخلى » ، وكتب عنها الفنان المكسيكى الكبير جوزيه الفاروسكويروس يقول « إنها تسير بكل مالديها من عاطفة قوية فردية نحو فن قومى ذى أصداء عالمية » ، وكتب عنها الناقد المصرى الكبير بدر الدين أبو

غازى يقول : « استطاعت أن تستحوذ على إعجابنا ونحن نتابع طريقها الصاعد » ، وغير هؤلاء كثيرون كتبوا أيضًا عن أنجى أفلاطون .

الطبيعة :

وتمثل الطبيعة بالنسبة للفنانة انجى أفلاطون الحرية والانطلاق ، وتمثل الصحة والكمال ، كما تمثل التحام الإنسان بالهواء والشمس والماء والنبات والتربة . ولم يعد من الميسور على إنسان المدينة أن يحيا فى الطبيعة . إنها متعة اندثرت ، برغم أنها المتعة الوحيدة الجديرة بأن تعاش «الإنسان فى الطبيعة» هذا هو فن انجى أفلاطون . إنه تذكير للإنسان الذى يحيا بين أحجار المدينة وعلى أسفلتها ، بالجنة التى أخرج منها ففقد أغلى شىء كان لديه . انجى أفلاطون تذكر متفرجها بالزرع الأخضر ، بالطين والتربة ، بالفلاح الإنسان الذى لازال فى بكارة الحبة التى يدفنها فى الأرض لتنبت زهرًا أو ثمرًا .

وفى لوحات انجى أفلاطون تذكارات من فان جوج ، وماتيس وفلامينك ، وديرين ، ورووه ، ويوسف كامل ، وصلاح طاهر المبكر. ويمكن أن نصف لوحات هذه الفنانة بأنها « غنائيات لونية » ، كما فى تلك البرتقالات اللامعة المتوهجة بين أغصان شجرها وأوراقها الخضراء ، مثل شموس لألاءة. نقط وخطوط ، تتناثر هنا وهناك . وفى النهاية عالم تشكيلى فريد . ولكن فى هذا العالم يبدو الإنسان أيضًا حركة لاتهمد ، وعملاً متواصلاً ، وارتباطًا بالطبيعة التى هو منها وهو لها . ثوب الفلاحة وشالها وطرحتها عنصر من العناصر التى يتألف منها التكوين الشامل الذى اسمه « ريف مصر » .

الشجر والنخيل :

ومن « الطبيعة » يجذب انجى أفلاطون « الشجر » على الأخص . وللفنانة أواصر حب قديم تربطها بالشجر فمنذ بدأت عطاءها التشكيلى فى الأربعينات بوجدان متأجج يحتل الشجر مكانًا جديرًا بالالتفات إليه فى لوحاتها . فنرى الشجرة فى لوحاتها « التعبيرية » الأولى مكبلة بالأغلال تارةً ، وتتلقى ضربات الحطاب تارة أخرى . وعند مانجحت الفنانة فى أن تخرج من سجنها الداخلى ، لتلقى بنفسها فى أحضان الطبيعة ، كانت الأشجار أول أصدقائها فأقبلت عليها تعايشها . وتستجلى خصوصياتها وكل شجرة عند انجى أفلاطون مخلوق ذو شخصية يتميز بها . ومن ثم اختلفت شجرة البرتقال بثمارها الكروية المتوهجة ، عن الصفصافة ذات الشعور المتهدلة ، عن شجرة الموز المدكوكة الصاخبة ، عن النخلة النحيلة السامقة .

وقد وقفت انجى أفلاطون طويلاً أمام النخلة ذات الشخصية المصرية العريقة ، بجسدها الخشن ، وحركاتها الرشيقة ، وصمودها التليد . وتصور الفنانة النخيل فى بعض من أجمل اللوحات التى عرفهاالتصوير المعاصر . فقد تغلغلت انجى أفلاطون إلى لب النخلة ، هذا المخلوق النبيل ، وعرفت سرها ومكنونها فجاء تعبيرها عنها متصفًا بكثير من الودّ والفهم . وبعد أن كانت النخلة تبدو من قبل جزءاً من ديكور صارت شخصيةً متميزةً تتصدر اللوحات . أصبحت عروسًا أنيقةً . نراها تارةً بصحبة غيرها من الشجر ، وتارةً مع الجبل ، وتارةً وحدها . بل وتكون اللوحة « بورتريه نخلة » ولقطة تفصيلية من لحائها أو سعفها أيضا .

مشاهد الحصاد :

وتحتل مشاهد الحصاد وجنى المحاصيل والثمار فى عالم انجى أفلاطون التشكيلى مقامًا

بارزًا ، فالحصاد هو قمة الحياة فى الريف . حصاد القمح والبرسيم والذرة . وجنى القطن واللوف والموز والبرتقال. وقد تعلمت الفنانة- على حدّ قولها- الكثير من مشاهد الحصاد فى الريف ، لأن الحصاد عمل جماعى . ومعظم الحصاد والجنى تقوم به النساء ؛ ولهذا فإن الشخصيات الغالبة فى مشاهد الحصاد وجنى الثمار عند انجى أفلاطون قرويات يتحركن فى الحقل بما يشبه الطقوس . إن العمل الجماعى يوقظ مافى أعماق الإنسان المصرى من مرح جذرى ، وصبر ، وتفاخر بالجلد وتحمل المشاق . وإن الحركات الجثمانية والتعاون فى العمل والتضافر على إنجازه يشد من أزر الإنسان المصرى ويجعله يستجلى عرقًا دفينًا فيه ، يرجع إلى أيام أن كان الفلاحون القدامى يبنون الأهرام. وقد خلفت لنا النصوص الفرعونية أخبار أغانيهم ومرحهم وهم يؤدون عملهم الشاق الذى لابدّ أن هلك كثيرون أيضًا فى إنجازه ، فلدى الفلاح المصرى منذ اجداده أيام الفراعنة ولاء لفكرة العمل ذاتها .

وتتابع انجى أفلاطون فلاحاتها ، وتصورهن يؤدين أعمالهن المنزلية ، ليسرن سبل الراحة للأزواج والأبناء . ويمكن أن نقارن فى تصاويرها بين مناظر الحصاد وبورتريهات أهل الريف . فإن العمل الجماعى يتيح الهرب من الأحزان الداخلية ، فإذا اختلت الفنانة بإحدى فلاحاتها ورسمتها بدت على قسماتها دلائل هموم دفينة .

وقد يخيل للمرء أن أسلوب انجى أفلاطون عندما تواجه به الوجوه والأشخاص سيعجز ويثبت قصوره ، ولكن هذا لا يحصل ، مما يؤكد قدرة الفنانة على السيطرة على فرشاتها ، وما أمتع أن تدرس باستفاضة استخدامات الفرشاة عند انجى أفلاطون .

التقاط الخيط :

وتتيح متابعة أعمال انجى أفلاطون أن تلتقط خيطًا أصوليًا فى تطور فنها ، فبعد

أن كانت ألوانها داكنةً ثقيلة الوطأة ، متفقة على أى حال مع مضامينها التعبيرية الأولى ، اتجهت ألوانها إلى وضاءة متزايدة ، وأكبت خروج الفنانة إلى طبيعة طليقة دائبة البكارة .

كانت ألوان انجى أفلاطون الأولى صماء لا تسمح لنسمة هواء أن تجوس خلالها ، ثم تجزأت السطوح اللونية إلى نقاط استطالت إلى خطوط ، وأصبحت الفنانة ترسم بفرشاتها المحملة بالألوان « زغللة » ، ظلت تداعب العين وتصدها فى الوقت ذاته من النفاذ إلى اللوحة ، مطالبة إياها بأن تكتفى بالاستمتاع بها من الخارج .

على أن انجى أفلاطون مضت بعد ذلك أيضًا إلى مرحلة تبدّى فيها النسيج وقد تخلّى عن خشونته السابقة . واكتسى رهافة التطريز (وذلك على الأخص فى لوحة « اللوف الأبيض » عام ١٩٧٥) حيث تخفف حيز اللوحة ماديًّا ، وانحسر عنه زحامه القديم ، وخبت فيه الزغللة اللونية ، وامتلأ بالهواء والنور ، كما تمتلئ أشرعة المركب فى النيل . أصبحت اللوحة عالمًا لا يصد ، بل يستقبل بأحضان مفتوحة . تلقى عند عتبتها همومك ، وتدخل إلى دنيا نورانية فيها زهد ، تحرر من كل تفاصيل زائدة ، ومن كل لون زاخر . صار الضوء كنور الغسق والتكوين كله جوهرًا مصفّى . وأمام لوحة « نخيل الفجر » (١٩٧٤) ذات اللون الوردى ، لا يسعك إلاّ أن تقر بذلك المستوى العالى من التمكن الذى بلغته أنجى أفلاطون .

صراع التعادل

إننا مع أحمد فؤاد سليم بإزاء فنان تأملى . لا يرتضى انفعال اللحظة العابرة أساسًا لفنه . ويعتبر العمل الفنى مزيجًا محكمًا من الإيفاء بمتطلبات مختلفة . روحية وفكرية وتكنيكية .. يشغله كثيرًا سطح اللوحه . ويحاول من خلال صراعات مختلفة أن يحقق عليها توازنًا بين عديد من القيم .. وتبدو لوحاته نتاج تجارب استبطانية لا يهدأ لها قرار . دائبة السعى إلى حلول جديدة .. معتزة بحريتها .. داخلة دومًا فى حوار مع مختلف المدارس الفنية المعاصرة دون التردّى فى أسارها .. يكمن فى تكويناته اللونية والشكلية على الدوام حس درامى ينضح بالألوان على أشكال تعبيرية وسيريالية إلى حد ما ، لا تحتفظ من أصولها الواقعية إلاّ بشحنة انفعالية تتعدّى المعالم المحددة منطلقة إلى عالم من الفانتازيا ، قريب الشبه من عالم جوان ميرو وبول كلى وواسيلى كاندينسكى وجورج براك .. وبيكاسو أيضًا . (حسين

بيكار – مقدمة كتالوج معرض أحمد فؤاد سليم بقاعة الغرفة التجارية مايو ١٩٧٢)

وبعد مرحلة أولى غنية وطلية من «الشعبيات» الصدّاحة، مضى أحمد فؤاد سليم يتبنى « الشكل التجريدى » مرتضيًا إياه على أنه أكثر قدرة على احتواء مايريد أن يعبّر عنه من أفكار مطلقة وكلية .. متأثرًا بالمفاهيم الموسيقية القائمة على هارمونية يسعى حثيثًا إلى تحقيقها فى أعماله التشكيلية ..

وهو فى رحلته التجريدية يؤمن بأن أى عمل تشكيلى متقن ينطوى على هندسية من نوع ما حتى لو لم تكن الأشكال الموضوعة على سطح اللوحة أشكالاً هندسيةً بحتة من نوع المربع والمستطيل والدائرة . ولهذا جاءت أشكاله التجريدية الأولى مشربةً بانفعالية متعدّية للأطر الهندسية .. على أن هذه المرحلة لا تلبث أن تتحول إلى مرحلة أخرى تسودها أشكال هندسية حادّة وملونة بألوان وحشية متوهجة ومتضاربة . انطوت على إحساس « بلغز » ينتظر حلاً ، أضفى على أعمال هذه المرحلة « رمزية » جديرةً بالاعتبار .

القدرات التشكيلية للخط العربى :

ثم التفت الفنان أحمد فؤاد سليم إلى « الخط العربى » ومافيه من قدرات تشكيلية يمكن باستخدامها تحقيق فن تجريدى يجمع بين « المعاصرة » و« الأصالة » الضاربة بجذورهافى التراث وبذلك انضم أحمد فؤاد سليم إلى جماعة من الفنانين الذين استخدموا الخط العربى لإقامة لوحات ممتازة ونذكر منهم يوسف سيده وكمال السراج وعمر النجدى وفتحى جودة ورمزى مصطفى . ويصف أحمد فؤاد سليم لوحاته المبنية على جماليات الخط العربى بأنها « محاولة فى تلمس فن قومى من خلال الخط العربى » ولعل الفنان قد استشعر الحاجة إلى هذه المحاولة وهو يعرض

أعماله فى المحافل الأجنبية والأوربية . وقد عرض أحمد فؤاد سليم أعماله عام ٦٥ و ١٩٦٦ فى جاليرى وودستوك بلندن وأتيليه فنشتورى ببرايتون بانجلترا وبقاعة مركز الاستعلامات السياحى المصرى بلندن وفى عام ١٩٧٢ ، بمتحف نابرتسك القومى فى براغ بتشيكوسلوفاكيا وبالمركز الثقافى المصرى بباريس.كما اشترك فى معارض أيام السبت والأحد على أسوار حدائق هايدبارك والمتحف البريطانى بلندن عام ١٩٧٢ وفى معرض الفن المصرى المعاصر للفنون العربية فى هولندا وتونس عام ١٩٧٣ . وبالمهرجات الدولى للتصوير بكان بفرنسا عام ١٩٧٥ . وفى بينالى فينيسيا عام ١٩٧٦ وبينالى الرباط عام ١٩٧٧ وصالون باريس بالجران باليه ، ثم فى مهرجان الفن المصرى المعاصر فى بوسطن عام ١٩٧٩ وبمعرض مصر اليوم الذى طار إلى بعض العواصم الأمريكية عام ١٩٧٨ .

ان الفنان إزاء تيارات الفن العالمية يجد بنفسه حاجةً ملحةً – من أجل الوقوف على قدميه – للرجوع إلىالجذور القومية الراسخة . ولا يخذل التراث المصرى والعربى فناننا ؛ فنى ماضينا ثروة فنية وقومية يستطيع الفنان أن ينهل منها مثبتًا بذلك أقدامه إزاء فنانى العالم .

ولنقف فى هذا المقام أمام ماكتبه الناقد فهيم أحمد بمجلة الإذاعة والتلفزيون فى عددها رقم ١٩٩٣ الصادر فى ٢٦/ ٥/ ١٩٧٣ « نحن فى معرض سليم أمام الخطوط العربية بكل أصالتها وتاريخها الممتد إلى ماقبل الإسلام . ثم تطورات الخط العربى فى صدر الإسلام . والزخرفة الخطية عند بنى أمية ، ورفاهية العباسيين والتأثيرات الساسانية والفاطمية والسلجوقية والفارسية والمغولية والمملوكية وتأثير دول المغرب العربى والصفوية . أكد الفنان أن الدين الإسلامى قد تمكّن من تفجير القوة الإبداعية فى الخط العربى بحيث وصل فن الخط العربى فما بين القرنين العاشر والثالث عشر الميلادى إلى فن خالص يقتنيه الناس فى لوحات داخل بيوتهم .

استطاع الفنان من خلال لوحاته أن يؤكد أن الخط العربى ليس خطًّا أفقيًا كما يدعى الغرب بل هو خط رأسى ، وهذا يعنى أن الحروف العربية تحمل كثيرًا من الحيوية .. وتمكن الفنان من البحث عن الجماليات التائهة فى بناء الخط العربى وعمل على إبرازها كما نجح فى ربط محاولته هذه بأشكال التعبير الفنى المعاصر . »

على أننا نعود فنقف إزاء ماسجله الناقد الفنان عز الدين نجيب بمجلة الطليعة بصدد تجربة استلهام الخط العربى بصفة عامة ومحاولة أحمد فؤاد سليم فى هذا المضمار بصفة خاصة ويقول الناقد.. أعتقد أننا لا يمكن بالشكل فقط أن نحقق أصالتنا ، وأن نربط حضارتنا الحديثة بجذورنا القديمة ... فما هى الرؤية الفلسفية الخاصة الكامنة وراء استخدام الفنان سليم لعنصر الخط العربى ؟ أعترف بأنى فشلت فى العثور على مثل تلك الرؤية فلم تفعل بى لوحاته ما تفعل فى مثلاً الحروف العربية فى أعلى جدران جامع السلطان حسن ، أو فوق قبة فايتباى ، أو الناصر قلاوون. لم تملأنى بذلك الخشوع الروحى أمام هيمنة قوة خفية. على العكس، فإن التأثير الذى تتركه فى المشاهد – على أحسن الأحوال – تأثير موسيقى خفيفة راقصة ، والقليل جدًّا منها معزوف على آلات عربية ، فما أن يغادر المرء قاعة المعرض حتى تتبدّد من إحساسه تلك الأنغام ويكاد ينسى كل شىء عنها . فإذا حاولنا أن نرى كيف عالج الفنان عنصر الخط العربى جماليًّا ، فسوف نجد أنه قد وضع يده فعلاً على السمة الغالبة على حروفه . وهى الانحناءات والاختناقات اللولبية ، والبعد عن الزوايا الحادة والخطوط المستقيمة ، لكنه مع ذلك لم يستطع أن يصل إلى روح الجلال والرصانة والصوفية المتوفرة فيه ، لأنه استرسل وراء التحويرات المبالغ فيها فى الاختناقات والانحناءات ، بغية نفى الشبهة عن نفسه بأنه قلدها تقليدا حرفيًّا ، فكانت النتيجة حصولنا على أشكال ممسوخة هى أقرب إلى الكائنات الميكروسكوبية منها إلى الخط العربى . إننى أنحنى احترامًا للفنان أحمد

فؤاد سليم – ولأى فنان آخر – لرغبته الصادقة فى الوصول إلى فن قومى أيًّا كان الوسيط الذى يتوسل به إليه ، فإن هذه القضية هى أخطر القضايا التى تواجه فننا الجديث ، وسوف يتوقف على حلها تحديد مكاننا الحقيقى فى الفن العالمى ، لكن حلها لن يتأتى فقط .. باقتباس أشكال سطحية من تراثنا الفنى دون استخلاص الروح الكامنة فيه وشحنها برؤية معاصرة وتقدمية .. وإن كنت أعتقد – إحقاقًا للحق – أن الفنان سليم ، الذى اجتاز خلال حوالى عشرة أعوام من تطوره الفنى كل تلك المراحل بجدية ورهافة حس ، حتى هداه إحساسه بمسئولية الفنان إلى محاولة البحث فى تراثنا الفنى عن ينابيع جديدة بغية الوصول إلى فن قومى لكفيل بأن يصل فى مراحله القادمة إلى تعميق لبحثه من أجل بلوغ تلك الغاية » .
(الطليعة – السنة التاسعة – يونيو ١٩٧٣) .

على أن ما أبداه الناقد عز الدين نجيب على تجربة أحمد فؤاد سليم فى الخط العربى من ملاحظات وانطباعات تحتاج إلى وقفة متأنية لتحليلها وفحصها وتبين وجه الحق والصواب فيها ، وإننا لنعتقد أن أهم زاوية فى الأمر هى اختلاف الوظيفة من حيث الجوهر بين استخدامات الخط القديمة واستخدامات الخط المعاصرة وبالأخص فى لوحات أحمد فؤاد سليم .

توازن بين الهندسية والنسيج :

ولم يقف أحمد فؤاد سليم فى مسيرته الفنية وقفةً نهائية عند الخط العربى ، فقد لاحظنا من الأصل على مزاجه الفنى الطموح القلق وعدم القنوع بتجربة وحيدة والامتداد إلى تجارب جديدة على الدوام يفرغ فيها رؤيته الروحية غير المحدودة. ومن هذا المنطلق فإن معالجاته الأخيرة للخط العربى قد أوصلته إلى أشكال لولبية موحية بحركة دائبة ، من التلاقى والفرار والتداخل والانفلات والدوران والالتفاف

والعناق والسقوط والارتفاع ، وأقام أحمد فؤاد سليم عالمه الجديد ، أو مغامرته التشكيلية الجديدة ، فى صورة رؤى توحى بالتغير الأبدى غير القابل للانضباط والتحكم فيه .. أشكال هلامية حلزونية وبقعية سابحة فى حيز أزرق داكن مرة وبنّى فاحم مرة أخرى . ينساب على عواهنه متمتعًا بحرية متدفقة ويمكن أن يتكرر وتتنوع جزئياته إلى مالا نهاية . عالم تغلب عليه غنائية تتراجع إزاءها الصفة التأملية التى سادت أعمال أحمد فؤاد سليم طويلاً .. ولعل الفنان قد توصل أيضًا بأعمال مثل هذه إلى إعطاء حلّ لاحدى المشكلات التكنيكية التى كانت تشغله أصلاً ، وهى كيف يجرى التوازن المقبول بين هندسية السطح ونسيج اللوحة فى كل متوحّد .

مصور الجميلات

« ياعاشق النورياللى جعلت النور زادك وطبعك
بدال ماتلعن الضلام ، وبدال ماتشتكى مواجعك
ولع فى الضلام شمعة ، وان مالقيت ولع صوابعك »

* * *

ليست هذه كلمات قالها الفنان التشكيلى الكبير حسن أمين بيكار فحسب ، بل هى كلمات تصدق عليه ناقدًا ومبدعًا أيضًا . فى معرض أقيم فى مارس عام ١٩٧٤ ضم لوحات له وتماثيل لفنان شاب لم يكن معروفًا آنذاك . كنت إذا ماامتدحت للمصور الكبير حسين بيكار لوحاته الاثنتين والأربعين المعلقة على حوائط قاعة المعرض بادرك يقول بتواضع وابتسامة حنون : « أعمالى ليست سوى خلفية لتماثيل هذا الفنان الشاب » ثم ينحنى على التماثيل صغيرة الحجم المرتبة على المنضدة ،

ويتأملها بمودّة وإعجاب ، فإذا ماسرى فيك الحماس الذى بثّه إليك حسين بيكار وتسأله : « هل هذا الفنان الشاب تلميذك ؟ هل تعلّمه أو توجهه ؟ » يقول لك : « أبدًا . إنه ليس بحاجة إلى أن يعلمه أحد . إنه تعلم فى مدرسة الطبيعة » . إذن ماذا تفعل من أجله ؟ « إننى أدفع عنه فقط التأثر بالآخرين . إننى مثل حويطة تضرب حول شجرة رائعة نبتت تلقائيًا . »

العطر يفوح من القنينة :

مع حسين بيكار فنانًا وإنسانًا نمضى هذه اللحظات . ونستمع إليه يروى جانبًا من ذكرياته :

كثير من الأشياء مقدّرة على الإنسان أحيانًا . لم أكن فى أوّل الأمر أتصور أن أصبح ماأنا عليه الآن . كنت فى صباى أحلم بأن أكون فنانًا وممارسًا لفنى فحسب ، ولم أكن أقدّر أننى سأصبح ناقدا كما أنا اليوم .

فى مدرسة الفنون الجميلة العليا ، كان يدرس لنا المرحوم حبيب جورجى مادة التربية الفنية وكان أمام أغلب التلاميذ طريق واحد مأمون ، وهو الاشتغال بتدريس الرسم . سألنا حبيب جورجى الذى أخذ على عاتقه إعداد جيل من مدرسى الرسم التربويين من خريجى المدرسة « من منكم يريد الاشتغال بتدريس الرسم بعد التخرج ؟ » رفع أغلب الطلبة أياديهم بالإيجاب ، ماعداى وقلة من الآخرين . سألنى حبيب جورجى « إذن ماذا تريد أنت ؟ » قلت « أن أصبح فنانًا فحسب » .

عندما تخرجت لم أعمل فى السنة الأولى بوظيفة ، ومارست بعض الأعمال المتفرقة والمؤقتة ، كاشتغالى بمتحف الشمع وبالمعرض الزراعى . وذلك كله تمسكًا منى باستقلالى ، وعدم التقيد بوظيفة ثابتة ، ولكن ليس بإمكان الفنان — كما

يبدو – أن يعيش من فنه إزاء تثاقل أعباء الحياة ، وقد كانت أمي تربيني وكنت أريد أن أريحها . وفى سنة ١٩٣٤ عوض على حبيب جورجى العمل بالتدرس قائلا « ياحسين تعقّل ، تعال ، هناك وظائف » ، وفى هذه السنة تخرج صلاح طاهر . فعينا أنا وهو مدرسين للرسم . وعملت أنا فى دمنهور لمده سنة ثم نقلت إلى مدرسة قنا الثانوية وأمضيت بها ثلاث سنوات . فى هذه الفترة حدث شىء طريف كان المفروض وأنا أوّل دفعتى أن أرسل فى بعثة ، أو أن أعمل فى مدرسة الفنون الجميلة ، فذهبت إلى محمد حسن مراقب الفنون الجميلة بوزارة المعارف ، فلم أوفق معه ، وفجأة أرادوا أن يعاقبوا مدرسًا بالفنون التطبيقية فنقل إلى قنا مكانى ، ونقلت أنا إلى الفنون التطبيقية . وكان بدلاً غير متوقع ، وبقيت ثلاثة أشهر ولمارضوا عنه مرة أخرى أعادوه إلى التطبيقية ، وأنا عدت إلى منفاى فى قنا ووجدت نفسى مدرسًا للرسم رغما عنى ، ولكن ظلّ بداخلى الفنان الذى يريد أن يحصل على حريته كاملة .. هناك فى قنا وجدت فى الجوّ شيئًا غريبًا . وبدأت أتعرف على مصر الحقيقية . فمصر ليست العاصمة ولا حتى المدن والقرى الشمالية . مصر هى « الصعيد الجوانى » هناك بقيا مصر القديمة – هناك العطر الذى لازال يفوح من القنينة . كان يأتى إلينا حبيب جورجى كمفتش للرسم ، وكان معجبًا بى ، وتوطدت بيننا الصداقة ، فكان يتحول ماجاء من أجله وهو التفتيش إلى جولات للرسم فى أحضان الطبيعة . وذات مرة جلسنا أنا وهو أمام مستنقع استهوتنا فيه الانعكاسات المنطبعة على سطحه ، من نخيل وبيوت وسماء وسحب وأمضينا أمام المستنقع ساعات وساعات ونحن نقاوم لرغبة فى الانصاف وكان حبيب جورجى قد ألف جمعية اسمها « المثلث » من أعضائها شفيق رزق ونجيب أسعد ، فضمنى إلى هذه الجمعية وحمل بنفسه لوحاتى وعرضها فى « صالون القاهرة » الذى تقيمه جمعية محبى الفنون الجميلة وكنت متمسكًا بالفن المصرى القديم شديد التمسك

وغارقًا فى جو الحضارة الفرعونية ، فجاء مفتش آخر هو يوسف العفيفى وقال لى : « اخرج من هذا كله . هناك الآن ماتيس وسيزان . دعك من هذا الطين » ، ولكنى برغم كلّ إحباطه لى ، بقيت متمسكًا عن حب بهذا الطين ، ولازلت حتى الآن غير قادر ان اتخلص من تأثير الخط المصرى القديم بتنغيماته وشاعريته وصوفيته .

وفى هذه الفترة (لاحظ كيف يلعب القدر؟) كان لى صديق مدرس إنجليزى وكنا نجلس آنذاك فى قهوة الجيلاوى بقنا آخر النهار على ترعة ، ونأكل الزبادى القناوى كعشاء . وهناك الوقت طويل ، ويجبرك على التأمل والقراءة ، قال لى الصديق « ياحسين أنا عملت فيك مقلب النهارده » . « ماهو ؟ » قرأت إعلانات فى الصحف أنه مطلوب مدرسين فى المغرب فقدمت طلبًا باسمى وطلبًا باسمك ، لنذهب معًا أو نبقى معًا . ولم أكترث . مضت شهور ، وإذا به — يجيئنى ذات يوم قائلاً : « مبروك ياعم قبلوك ورفضونى أنا » . وهكذا جاء قدر جديد يغير طريقى دون أن أخطط له .

ذهبت إلى المغرب عام ١٩٣٩ وتحقق بذلك أحد أحلامى الأولى ، وهو أن أركب مركبًا وأبعد به عن شاطئ الإسكندرية ولو بميل واحد . سافرت إلى المغرب حيث قضيت ثلاث سنوات . عشت فى جوْ بيئة مختلفة عن بيئتى المصرية. هناك تشعر بالجو يختلف. قنا تدخلك فى أغوار روحية مبهمة لأنها تقربك من السنوات الألف الثلاثة السابقة على الميلاد — بل وتغوص بك فيها وتلقيك فى عبقها وترابها وقوانينها — المناخ كله فى الصعيد تحس بأنه مناخ راجع إلى تلك الأيام ، وأن ما من شىء انقطع — أما فى المغرب فكان انطباعى كمن يخرج من غرفة مظلمة إلى ضياء الخلاء — لأن الحضارة هناك أندلسية . وحتى إذا ماذهبت النساء إلى المقابر فانهن يلبسن ألوانًا زاهيةً . مختلفةً تمام الاختلاف عن الأردية السوداء القاتمة التى تغطى

النساء فى قنا بها كل أجسامهن (البردة الصوف السوداء) حتى حياة المغاربة داخل بيوتهم تجد ألوانها زاهيةً مشرقة ، فى قنا القلل والأبرمة كلها فخارية لا تعكس ضوءًا ، بل تمتص – لا الأضواء فحسب – بل تمتصك أنت أيضًا . وهناك الشكل المحتشم بالغ الوقار والحياة اليومية ذاتها متجهة إلى الداخل أكثر من انفتاحها على الخارج . أما فى المغرب – وكانت إقامتى بمدينة تطوان – فتجد كل الأشياء ذات بريق بل وهج ، مثلاً أوانى الشاى فضية أو نحاسية . ومن الزجاج صنعت كثير من الأشياء – والحوائط من القيشانى ويسمونه (الزليج) وربما كانت تحريفًا لكلمة الجليز .. تدخل بيتًا فتجد فسقيةً أو نافورة ، وتشم رائحة البخور بينما تشم فى الصعيد رائحة (الوجيد) أى الحطب المحترق وأقراص الجلّة (الروث) .. ومع ذلك فإن هذه الروائح الصعيدية أكثر قربًا إلى النفس فهى تطويك ، وتأخذك بين أحضانها .

تركت إذن حضارةً فرعونيةً صميمةً إلى حضارة أندلسية صميمة تشعر فيها بالترف ومباهج الحياة وتعطيك إحساسًا بأنك فوق السطح . بينما فى قنا تحس أنك فى أعماق الأعماق . فى الصعيد الصوت وصداه له تأثير ومذاق متميز وأخاذ . مواويل الفلاح ، ونواح الشادوف وهو يدور ويروى الأرض ، بل وأى همهمة تأتى إليك مفعمة بمذاق آخر ، كأصبع تدقّ على طبل من جلد بينما هذه الأصبع تدقّ فى تطوان على نحاس وزجاج .

وبدأت فى المغرب تدخل البهجة إلى ألوانى ، وزادت الحركة فى أشكالى لأن الشكل الفرعونى اقرب إلى الرسوخ والسكونية . التعبير المصرى القديم كله « جوّانى » وليس تعبيرًا تمثيليًا حتى فى أقصى حركاته .

فى المغرب جاءتنى فرصة أن أرسم على الورق من غير موديل . كان عندى فراغ ، وليس الموديل متاحًا لى فبدأت أرسم على الورق فانتازيات ليس لها دخل بالطبيعة أو الواقع . كانت نوعًا من الإفراز الوجدانى ، أحسست أننى بحاجة إليه ،

وكنوع من التعويض أحسست أننى أريد أن أقول شيئًا لا أن أنقل ، فأمسكت القلم ورسمت أشياء من خيالى وليس من الطبيعة . كان المغرب مرحلة اكتشاف جديدة . لأنها أظهرت لى أن هناك عالمًا فانتازيًّا يمكن للمرء أن يعيش ويستغرق فيه متحررًا بذلك من الواقع . بدأت وعلى الأخص فى مرحلتى الدراسية ومابعدها واقعيًّا جدًّا ، واختلف مضمون ذلك الواقع عندما ذهبت إلى قنا ، فأصبح الواقع يعبر عنه من خلال لغة أخرى ورؤية أخرى ، لأن المصرى القديم واقعى ، ولكن واقعه غير مباشر ، إنه واقع معجون بمثالية ، والمثالية واقع بدورها ، واقع نصنعه . نصعد إليه الواقع الواقعى ، فتصبح نظرتك إلى الحياة من خلال منظار جديد . المصرى القديم جعلنى أرى لغة الخط ، والتلخيص أو الاختزال ، والبلاغة الأسلوبية ، وماكنت أحس بذلك من قبل ، لكن كان هناك على الدوام فى نظرى عالم مختلف تمامًا عن العالم الخارجى ، يصنعه الفنان بفنتازيته . وهذا ماجعلنى أخلو إلى الورق كثيرًا وأطلق العنان لفانتازيتى فى المغرب . وكانت ، أصارحك القول ، فانتازيات مراهقة ، مالبثت أن نضجت بعد ذلك ، ولكنها أعطتنى مهارةً وخبرةً فى أن أتصور شيئًا وأترجمه على الورق ، أن أتخيل شيئًا وأرسمه دون الاستعانة بموديل . وكان هذا أحد المداخل التى قادتنى إلى ممارسة الرسوم التوضيحية فى الكتب والمجلات فيما بعد ، فقد دربت على أن أترجم ما أتخيله .

سنوات التلمذة :

فى عام ١٩٢٨ التحق حسين أمين بيكار بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وكان يبلغ من العمر خمسة عشر عامًا فهو من مواليد الأنفوشى بالإسكندرية فى الثانى من أغسطس ١٩١٣ . كان امتحان القبول شاقًا فقد وضعت مقاليد الأمور فى هذه المدرسة الأهلية التى كان ينفق عليها الأمير يوسف كمال آنذاك ، بين أيدى اساتذة

من الإيطاليين ، ويروى حسين بيكار ذكريات التلمذة فيقول : « أذكر ممن قبلوا معى بالمدرسة ذلك العام رمسيس يونان وعلى الديب ونحميا سعد وظلت فترة دراستنا بالمدرسة تحتاج إلى دأب ومثابرة فاعمالنا تعرض دوريًا على لجنة من أساتذة المدرسة تقرر ماإذا كنَّا صالحين لمواصلة الدراسة أم أننا غير صالحين للبقاء ؟ على أننا سعدنا فيما بعد عندما انضم إلى هيئة التدريس أستاذ مصرى ، أنجز دراسته بروما هو يوسف كامل الذى كان بارعًا وقديرًا ثم جاء من بعده شاب مصرى آخر درس فى باريس هو أحمد صبرى . وقد تعلقت به جدًّا ، فقد كان أستاذًا بحق ، واسع الثقافة علمنا الفن بمعناه الحقيقى . وعقد أواصر الصداقة معنا . وقد اتخذنى لما توسَّم فى من حب للموسيقى أنموذجًا للوحته « عازف العود » وقد كان أحمد صبرى ويوسف كامل من جيل الرواد الأوائل الذى كان يضم أيضا راغب عياد ومحمود مختار والحسين فوزى . ولما كنت أول دفعتى التى تخرجت عام ١٩٣٣ فقد عينت معيدًا بكلية الفنون الجميلة عندما عدت من المغرب . وبقيت أستاذًا بالكلية إلى أن استقلت عام ١٩٥٩ لأشتغل بالصحافة التى كانت لى صلة بها منذ أن كنت طالبا بمدرسة الفنون الجميلة . ولكن انطلاقى فى عالم الصحافة لم يكن إلاَّ من خلال دار أخبار اليوم، التى التحقت بها منذ بدايات تأسيسها وأذكر أن عملى الذى زكَّانى لذلك هو رسومى لكتاب « الأيام » للدكتور طه حسين الذى أصدرته دار المعارف . وعندما أريد عمل جزء خاص للأطفال « بأخبار اليوم » أسند إلى هذا العمل ، فقدمت حلقات أسبوعية مرسومة من حكايات ألف ليلة وليلة . ثم أصدرت « دار المعارف » مجلة « سندباد » وأسندت رياسة تحريرها إلى الأستاذ سعيد العريان ، وتوليت إخراجها الفنى . ولكن هذه المجلة لم تستمر طويلا . وإن كنت أذكر من مآثر هذه المجلة أنها كانت بسَّطت الفصحى وتحاشت الكلمات العامية . ورفضت استجلاب الموضوعات والشخصيات الأجنبية إيمانا منها بأن

تراثنا القومى غنى بالأساطير والحكايات التى يمكن معالجتها وتطويرهالسد احتياجات الطفل العربى المعاصر.

فارسًا يحمل ريشة :

من كتاب حسين بيكار الصادر عام ١٩٧٧ بعنوان « صور ناطقة » نقرأ :

« يابتاع التذاكر على بابك مهاجر تعبان من الأسفار
إدينى تلات تذاكر أواصل رحلة الليل والنهار
تذكرة خضرة لبدء الطريق . وتذكرة غالب عليها الصفار
وتذكرة بيضا بلا ألوان .. أكمل بها المشوار » .

هذه المقطوعة الزجلية هى إحدى أربع وثمانين مقطوعة احتواها كتاب « صور ناطقة » الذى جمع بين الرسم الكلمة . ولهذه المقطوعة رسم هو واحد من أربعة وثمانين رسمًا تضمنها أيضا هذا الكتاب الذى حوى مختارات من قصائد ورسوم الفنان حسين بيكار التى نشرها على صفحات أعداد يوم الجمعة من صحيفة « الأخبار » وقد صدر الكتاب الأستاذ مصطفى أمين بكلمة قال فيها : « عرفت بيكار من خطوطه قبل أن أعرفه من ملامحه ! هذه الخطوط الأنيقة والظلال الرائعة جعلتنى أرى فيه فارسًا من القرون الماضية ، لا يحمل سيفًا ، وإنما يحمل ريشةً يغزو بها فى كل يوم آفاقًا جديدةً وعوالم جديدة ! هذا الرسام ليس فنانًا فى فن واحد . إنه أستاذ فى عدة فنون . أستاذ فى الرسم وأستاذ فى الأدب واستاذ فى الرق والطمبور والعود . أذكر أننا عندما اتفقنا معه على أن ينتقل من كلية الفنون إلى أخبار اليوم ، شعرنا أننا ننقل مدرسة للفنون لا رسامًا واحدًا . وكل موضوع اقترحناه عليه ، جعل رسومه أجمل من أحلامنا وأروع من خيالنا ! كنّا نوفده فى رحلات إلى « ابو سمبل » والحبشة وأسبانيا وشمال أفريقيا والمغرب وتونس والجزائر وسوريا ولبنان ولم

يكن يعود لنا برسوم فقط . كان يعود بصور حيّة كنا نشعر أننا لم نوفد رساماً واحداً ، وإنما أوفدنا بعثةً فيها فيلسوف وفيها مصور وفيها رسام وفيها فنان. وقبل كل شيء فيها إنسان . فأنا أشعر أن فى صور ورسوم بيكار الإنسان بكلّ مافيه من مواهب وحيوية وإيمان ولهذا أحس أن فى كل صورة لبيكار « روحًا » تتكلم وتتحرك وتنبض وتصرخ فى بعض الأحيان ! ولكن صوره تصرخ فى أدب وهذا طابع عجيب فى خلق بيكار . هو ثائر فى مؤدب ، وهو فنان فى أستاذ أخلاق . وهو عالم فى داخل رجل مليء بالإيمان ! » .

ومن كتاب حسين بيكار « رسم بالكلمات » الصادر عام ١٩٨١ نقرأ هذه المقطوعة الزجلية :

« سألونى إيه لون الأمل ؟ قلت من غير ما افكر
مادام الأمل هو الحياة يبقى الأمل أخضر
والغلّ نار جوّه العروق ولونه لوم أحمر
والأزرق عشان لون السما بأحب الزراق أكتر
والاصفر لون الدبول عشان كده بكره الأصفر »

ولنستمع إلى شهادة الأستاذ أحمد رجب الصحفى بأخبار اليوم وزميل حسين بيكار عنه :

« أستاذنا الكبير بيكار فنان مهذب جدًّا . إذا ألقى التحية على أحد قال له : من فضلك صباح الخير. وإذا ردّ التحية قال من فضلك وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته. وإذا شكر أحدًا قال من فضلك أشكرك ! ..ولم أره مرةً واحدةً إلاّ باسم الوجه ، ولم أشاهده عمرى قد فقد أعصابه مرةً ويقال – وهى رواية غير مؤكدة – إنه « تنرفز » للمرة الأولى فى حياته من ٢١ سنة ، ولكن صوته لم يرتفع ، ولم يفقد ابتسامته الهادئة ، وكل ماقاله للشخص الذى استفز أعصابه يومها « من

فضلك عيب كده» ! . و«عيب كده» هى أكبرشتمة فى قاموس بيكار فإن بيكار مثل نموذجى لشفافية الفنان ، ونظرة واحدة إلى لوحات بيكار ذات الطابع الشاعرى الشهير الذى تفرد به ، تعكس لك على الفور بيكار نفسه ، تعكس لك عالمًا شفافًا أسطوريًا حالمًا ينشد الأجمل والأفضل والأكمل ! » .

ويلاحظ محمد بغدادى فى الحوار الذى أجراه مع حسين بيكار على صفحات مجلة صباح الخير فى ١٣ من أغسطس ١٩٨١ أن فى هذه المقطوعات الزجلية ترصد عين الفنان التشكيلى مواقف من الحياة ولكن تحاول أن تكتبها بالشعر . ثم يسأل الفنان بيكار : هل كان ذلك بوازع حبك للشعر أم للفن التشكيلى ، وأيهما تأكيد للآخر؟ ويجيب حسين بيكار : « فى الحقيقة لا أستطيع أن أقول إننى شاعر ولكنى محبّ للشعر وأتذوقه . ولم أفكر إطلاقًا فى كتابته والمسألة كانت بالصدفة .. ففى أحد الأيام طلبوا منى فى « أخبار اليوم » أن أرسم صورةً وأكتب عليها تعليقًا ، ومرةً بعد مرة بدأ التعليق يأخذ شكل سجع ، ثم تحول إلى الصورة التى أكتبها الآن . وأنا أحب حقًّا الجانب الإنسانى الذى فيها . وأحس بأن الكلمة تكمل الرسم ، والرسم يكمل الكلمة فى هذه اللوحات » .

ومن منطلق الحب مضى حسين بيكار فى مقاله الاسبوعى بعنوان : « ألوان وظلال » يستخدم « الكلمة » ليتجول بنا فى معارض الفن ومراسم الفنانين ويستعرض لنا أبرز الأحداث والاتجاهات الفنية . وقد تمكن بذلك أن يبسّط المصطلحات الفنية ، ويذيب التعقيدات الحرفية فى لغة سلسة تضيء القلوب وتهدى ، تقود ولا تستعلى ، ويمكن أن نقول بحق : إن حسين بيكار قد ابتدع أسلوبًا خاصًا فى الكتابة التشكيلية والنقد الفنى أمدّت الكثير من الفنانين بالشجاعة على المضى فى دربهم الصعب ، وأفادت الناشئين بتوجيهات غالية ، وألقت الضوء على عديد من المواهب التى ستنضج وتتبوأ مكانتها اللائقة فيما بعده . ولعل أبرز

ما تتصف به كتابات حسين بيكار فى هذا المجال يصدق عليه قوله فى قصيدته الزجلية :

يامحرومين م الحب عندى لكم منه كم قنطار
إن كان وردكم دبلانة أسقيها من دمعى أمطار
وإن كان ودانكم شرقانة أبقى لها ناى ورق وطار
وإن كان عيدانكم عطلانة راح اكون ريشة وأوتار
وان كان جفونكم قلقانة قلبى المداوى والعطار .

وقد أشار تقرير منح حسين بيكار جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٧٩ لا إلى تفوقه فى عدة فنون فحسب بل وإلى دوره المؤثر فى النقد الفنى والتوعية من خلال مقالاته الأسبوعية فى الأخبار . والطريف فى الأمر ان حسين بيكار عندما لم يجد ناقدًا يبادر إلى الكتابة عن معرضه الذى أقامه فى المركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى بالزمالك فى مارس ١٩٧٤ كتب ينقد نفسه . ولنقف عند معرض حسين بيكار هذا « وإنك لتدهش عندما يخبرك الفنان الكبير بأن معرضه هذا هو أول معرض منفرد لأعماله ، فقد كان يعتبر على الدوام أن المعرض مسئوليةً كبيرة إزاء الجمهور. وحسين بيكار يأتى فى طليعة جيل كان شاقًا عليه ، وقد تلقى التعاليم الأكاديمية الصارمة ، أن يحقق تفرده ، على أن بيكار استطاع أن يشق طريقه إلى تأكيد شخصيته ، ويقدم منذ عام ١٩٤٥ أعمالاً وطيدة التكوين رهيفة الألوان . وتعتبر الأعمال التى برز بها بيكار حقًّا تلك المناظر التى أبدعها فى الخمسينات عن « الحصاد » و « جنى المحاصيل » تلك المناظر الريفية التى توصل فيها إلى قالب خاص به تمامًا جمع بين التبسيط والزخرفة ، بين الغنائية والرصانة ، مع أجواء أثيرة حالمة من عالم الشعر والباليه ، مع أن شخوصه هم الفلاحون والفلاحات ، يعملون جميعًا فى الحقل ، فى تلك اللحظة التى يصل فيها الجهد الإنسانى إلى غايته ،

وترفرف على الوجود سعادة عذرية وبركة سخية . وفى معرض حسين بيكار هذا المؤلف من اثنتين وأربعين لوحةً اختيرت– دون انتقاء على أى حال– من مراحل مختلفة من حياته الفنية ، نجد مناظر طبيعية تبدو فيها الألوان صارخة وصريحة ويتجلى أنشغال « سيزانى » بالبناء المعارى للطبيعة . وهذه مناظر صورها بيكار فى إحدى زياراته للحبشة ، كما نجد فى المعرض لوحات البورتريه التى يبين فيها تأثر بيكار بأستاذه أحمد صبرى المتوفى عام ١٩٥٥ ، وفى هذه البورتريهات تطالعنا حسان من زهرات المجتمع ، ويطل علينا وجه سيد درويش من الذاكرة وبورتريه آخر خيالى جمع فيه الفنان بين واقعية قسمات الوجه الحالم وتكعيبية ثنيات الثوب والوشاح الذى تتحلّى به الفتاة الوافدة إلينا من عالم الأحلام اليومى . كما يستقبلنا فى صدر القاعة بورتريه مهيب للفنان ذاته يذكرنا ببورتريهات كل من رمبرانت وجويا لنفسه ، ويستوقفنا فى المعرض على الأخص ثمان وعشرون لوحةً من مجموعات لوحات بيكار التى صور منها المخرج الكندى جون فينى فيلمه التسجيلى عن معبد أبى سنبل . وفى هذه اللوحات تتجلّى سيطرة بيكار التامّة على صنعته وفنه . وكما كان المصرى القديم مهندسًا قديرًا وبناءً دقيق الملاحظة محكم التنفيذ ، متقن الأداء ، كذلك كان بيكار فى لوحاته هذه . وإنه لعمل مبتكر حقًّا ذلك الذى أتاه بيكار فى هذا المضمار . فهو بواسطة قوة الخيال مستعينًا بشتّى المعارف التاريخية استطاع أن يبعث الحياة فى حقبة كاملة من التاريخ موغلة فى القدم ، فبدت عيوننا نابضةً بالمئات من التفاصيل الطلية . وهذه المجموعة من اللوحات التى تربو على المائتين والخمسين لوحة من التجارب الفريدة فى حياتنا التشكيلية المعاصرة أوّلاً لأنها تثبت أن بإمكان الفنان أن يقدم عطاء سخيًّا إذا لم ينبهر انبهارًا مبالغًا فيه بالتيارات الأجنبية . وثانيًا لأنها تنبه الفنان إلى أنه بعد أن يتقن صنعته عليه أن يضع فنّه فى خدمة شتى المجالات القومية .

فى الوجه الإنسانى إغراء شديد :

زرت حسين أمين بيكار فى شقته الصغيرة الأنيقة بالزمالك مساء الثامن والعشرين من يوليو ١٩٧٧ . وفى حجرة الجلوس المزدانة بلوحات تطل علينا منها عيون ودود وابتسامات حانية جلسنا نتحادث . ومن وقت لآخر يدخل قطه الأليف فيجوس فى الغرفة بقفز إلى حجر سيده حيث يرقد فى اطمئنان بضع دقائق ثم يقفز خارجًا من الغرفة . وقادنا الحديث إلى « البورتريه » . سألته :

– ماالبورتريه ؟

فأجابنى الفنان الكبير :

– الإنسان يعرف غيره بالنظر إلى وجهه ، ولا تكتمل معرفته به إلاّبالنظر إلى وجهه . ثم عرف الإنسان نفسه بالنظر إلى قسماته مرتسمة على صفحة الماء فى بحيرة أو غدير ثم على اديم المرآة . والإنسان ضدّ الفناء . ومن أجل ذلك لجأ إلى التحنيط ، وآمن بالبعث ورسم الوجه على التابوت ، وعمل للملوك التماثيل، واحدى وسائل تخليد الذات أيضًا البورتريه أو « الصورة الشخصية » ولكن الأمر لم يكن مجرد تثبت للمعالم ، بل كان هناك عامل التسامى أيضًا . فما كان الفنان الفرعونى يصور الملك فى شيخوخته أو مرضه ، بل كان يلغى من صورته عيوبه وأمراضه ، كى يبدو على أجمل هيئة . وهنا دخل عنصر « التهذيب » وأصبح الفنان يبدع الشيء كما يجب أو كما يتمنى أن يكون . وبذلك أرتقى الفن إلى درجة أعلى ، ومن ثم تحقق فن البورتريه عندما أنتقل الفنان من مرحلة التسجيل إلى مرحلة الصقل .

– وماالذى يجذبك إلى البورتريه ؟

– فى الوجه الإنسانى إغراء شديد . وكمصور لا أقاوم هيامى بالوجه الإنسانى . إنى لا أكفّ عن التطلع إليه ، والتعرف على صاحبه ، والغوص فى

أعماقه . وللبورتريه طرافة خاصة ، هى المعايشة ، واستخلاص أغوار الشخص الذى ترسمه ، ووضع اليد على « لزمات » هذا الإنسان وهذه لا تصل إليها الكاميرا عادة . إنك بعبارة موجزة تترقب اللحظة التى يتخلّى فيها من يريدك أن ترسمه عن الأقنعة التى يختفى وراءها كى تكشف حقيقته .

ولكن هذا ليس كل شىء ، فإن عليك أن تبنى لوحةً تبقى كعمل فنى . هناك التلوين ، والنسيج ، وانسجام الألوان ، وغير ذلك من متطلبات بناء اللوحة ، ويجب ألاّ ننسى أن « الجوكندة » ذاتها — أشهر لوحة فى تارخ الفن — بورتريه . ومن ينظر إلى صورة « الجوكندة » لا يعرف الشخصية المرسومة بذاتها ، ولكنه يستمتع باللوحة كعمل فنّى .

— ألا يملّ فنان البورتريه من رسم الموضوع ذاته ؟

— لئن كان الفنان يرسم وجوهًا فحسب إلاّ أنه لا يملّ هذا الرسم ، لأن كلّ وجه عالم مستقل. ووراء الصفات التشريحية للوجه «شىء ما» وعلى مصور البورتريه أن يقتنص هذا الشىء ، ويودعه لوحته . وماأن يجلس أمامى الشخص الذى يريدنى أن أرسمه أجتاز لحظتى الرهيبة مع أنموذجى ، فإنى أكون أمام لغز غامض وعلى أن ألتقط طرف الخيط . وإنها لمسألة غريبة ومحيرة . ويمكن أن تقول : إنها لا تقلّ عن مغامرات المكتشفين . أحيانًا نجد للإنسان لونًا ، لونًا أثيريًّا ، أو ترابيًّا ، أو ورديًّا . وهذا اللون هو الذى اجعله غالبًا فى كل لوحة . ويعتبر اختيار المناخ الذى يتفق مع الشخص المصوَّر خطوةً هامةً فى بناء لوحتى ، إن كلّ إنسان يفرض مناخًا لونيًّا معينًا . انظر إلى لوحة الأستاذ حسين فهمى .. ماالذى جعلنى أختار لها اللون البنى القرمزى ، بينما اخترت للوحة السيدة نجوى إبراهيم ، النجمة المشهورة ، اللون الأزرق الأثيرى ؟ إنه أمر توحى به إلى شخصية الذى أرسمه دون أن أستطيع

تعليل ذلك منطقيًّا ، والواقع أن هناك تعليلات أخرى غير التعليل العقلى فى العمل الفنى .

– هل يضايقك أن تصور شخصًا دميمًا ؟

– لا يوجد شخص دميم وآخر غير دميم . هناك إنسان يستهويك أن ترسمه دون أن يكون جميلاً بالضرورة ، ولكن فيه عطاء تشكيليًّا. فالجمال هنا ليس الجمال « الجنسى » بل الجمال الإنسانى . إن بعض الوجوه مسطحة لا تعطى ولا تجذب بينما هناك وجوه معبّرة تتمنّى أن تصورها حتى لو لم يطلب منك صاحبها ذلك .

– هل يمكن أن تعتذر عن رسم إنسان معين ؟

– هذا صعب ، لأن البورتريه فنٌّ من اصولياته أنه « بناء على طلب » وعلى الفنان أن يعالج الموقف الذى يوجد فيه .

– وماذا من أصوليات هذه الفن أيضًا ؟

– لا يوجد فى الدنيا – حتى أقبح القبحاء – من يقبل أن يرى نفسه مشوهًا . ويستبعد الكاريكاتير فى هذا المقام ، لأن الكاريكاتير ليس من فن البورتريه . وبكل صدق إذ سألنا أحدًا : هل تحب أن تكون صورتك مشوهة؟ سيجيب بالنفى . ومن ثم يبين مدى التزام مصور البورتريه ببعض القوانين الأخلاقية والنفسية . وعلى ذلك فإننى لا أومن بالبورتريه « التكعيبى » الذى تتلاشى فيه فى النهاية سمات الشخص المصوَّر ، كى تصبح اللوحة مجرد عمل فنى لذاته بعيد كل البعد عن البورتريه ، لأن نكهة البورتريه ؛ إنك تكاد تريد أن تلمس بشرة الشخص أو تصافحه أو تحتضنه أو تسمع صوته وهو يطلّ عليك من اللوحة الصامتة التى رسمت له . إن البورتريه فى نظرى « فنّ الحيوية » أو « التدفق الحيوى » هذا هو البورتريه الجيد .

– هل يعنى ذلك أنه لا توجد مذاهب أو مناهج للبورتريه ؟

– هناك البورتريه السريالى ، والتأثيرى والحوشى والتعبيرى والتكعيبى ، ولكن البورتريه الذى أقدِّمه هو « البورتريه الملتزم » الذى يتحاشى « الشطحات » ، وأنا بطبيعتى « إنسان مجامل » على أن المجاملة ليست هى « النفاق » . وهذا ينعكس على البورتريه الذى أصوره . فمثلا أحب الإنسان الذى يقابلنى أن يقابلنى بوجه باش وليس بوجه مقطب . ولهذا فإننى أثبت فى لوحاتى القيم النبيلة والجميلة فى الإنسان .. الحزن مثلاً أرسمه حزنًا جميلاً . إننى استعير من الشخص الذى أرسمه الملامح التى تبجّله ولكن كل ذلك فى إطار « الصدق » أيضًا .

– ماهو مدخلك إلى رسم الشخصية ؟

– إن المدخل الأوّل والأصلى إلى الشخصية التى أرسمها هى « أبعادها » وكلما استطعت أن أضيف فى لوحتى سمات مميزة لهذه الشخصية سواء من مهنتها أو مكانتها الاجتماعية أو مكوناتها النفسية كلما ارتفعت قيمة العمل كبورتريه . وفى كثير من الأحيان تحدث لدى عملية تغليب ، فقد يأتى إلىّ محام ولكن الانطباع الذى تعطيه لى شخصيته ليس ارتباطه بالمهنة قدر ارتباطه بالشعر أو بالأحاسيس الرفيعة . وفى هذه الحالة يحدث تأكيد لهذا الجانب ، ويتراجع فى لوحتى الجانب المهنى فيه . و « التغليب » عملية نجريها حتى فى النسب التشريحية لأعضاء الجسم المختلفة ، فقد يحدث مثلاً أن نبرز الأنف ، أو تؤكد العينين أو حركة الحاجب فى ارتفاعه أو انخفاضه . إننى عندما يأتينى الشخص لأرسمه أجرى فى داخلى عمليات تقييم وتحليل لهذه الشخصية ، يمكن أن تسمى « مساومات تشكيلية » تتمثّل فى تغليب عناصر على عناصر ، وإقصاء بعضها دون البعض الآخر ، حتى أحصل فى النهاية على عمل يرضى الشخصية ويرضينى ، ويرضى هنا بمعنى أن تسعد دون أن تبخس بالقيم الفنية .

– ماذا قدّمت فى بورتريهاتك ، وماذا تتمنى أن تقدّم ؟

– أنا رجل عملى فى بورترِيهاتى ، لأن هذا مطلب العصر. ويبدو ذلك فى اختيار حجم الصورة ، والخامة ، ووضع الأنموذج ، وتخفيض عدد الجلسات. وإنى وإن كنت فى أغلب لوحاتى قد صورت شخصيةً واحدةً ، وفى وضع لا يتجاوز النصف العلوى من الجسم ، إلاّ أننى أتمنّى أن أصور لوحات تتضمن الشخصية فى وضع الجسم الكامل ، ولوحات تتضمن أكثر من شخص ، كلوحة تتضمن أسرة بأكملها من أب وأم وأولادهما . وكذلك أتوق إلى البورتريهات فى الهواء الطلق ، كما فعل الانطباعيون ، كأن أصور فتاةً فى قارب على سطح النيل ، ولا أقتصر على الأنموذج داخل غرفة . ولكن كلّ هذه أمنيات أرجو أن تتحقق ، فإن فنّ البورتريه فن غير محدود وواسع المدى وغير محصور بمكان أو زمان .

الجمال لا يعنى على الدوام الوسامة

تقوم الفكرة الأصولية فى فن « البورتريه » على تلبية حاجة ملحّة فى النفس الإنسانية . وهذه الحاجة هى الرغبة الدفينة فى مقاومة الفناء وإثبات الوجود . فهذا الفن إذن امتداد لغريزة حب البقاء وتسام بها ، وذلك بمحاولة تعدّى الزمن . وليس البورتريه كما يعتقد البعض انحدارًا عن « نرجسية » تتوق إلى حبّ الظهور ، بل ظاهرة صحية فى حياة الإنسانية تحقق ضرورة أصولية تستشعرها فى أعماق أفرادها . ومما يؤكد انبعاث فن البورتريه عن الرغبة الانسانية فى تجاوز الزمن وترسيخ الوجود أسطورة قديمة ترتبط بأصل التصوير عمومًا . تقول هذه الأسطورة إن فتاةً فقدت خطيبها فى إحدى الحروب فقررت أن تحتفظ بصورته فى ذاكرتها حية ، وإذا خشيت أن تنطمس معالم هذه الصورة بفعل مايشوب الذاكرة من قصور قررت أن تحفر لحبيبها على الحجر صورةً تكون أمام ناظريها فى كل حين فلا يتطرّق النسيان إلى ذكراه أبدًا .

وإذا كان فن البورتريه قد ارتبط قديمًا بالملوك والقادة والكبار فى مختلف الميادين ، إلاّ أن هذا الفن سار مع تطور الفنون جميعًا بتوسيع رقعة المستفيدين والمتذوقين. فصار «البورتريه» شعبيًّا بعد أن كان «أرستقراطيًّا» ، ولهذا فقد رأينا كثيرًا من بورتريهات التصوير المعاصر تقدم لنا أناسًا من أفراد الشعب العاديين ، مثل فلاح أو عامل أو مغنية أو بواب أو خفير . ولعلنا نذكر فى هذا المقام بورتريه « موزع البريد » للمصور الهولندى الكبير فينست فان جوج (١٨٥٣ - ١٨٩٠) وكان زبائن المصور الفرنسى هنرى روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) من أصاغر التجار الحرفيين . ومما يروى عنه أنه كى يتوخى الدقة التامة فى نقل صورة من يصوره كان يأخذ مقاساته ويدونها كما يفعل حائك الثياب .

وقد أثر تطور فن البورتريه على نوعية البورتريه نفسه ، وفقد كثيرًا من مظاهر الفخامة والافتعال التى بدت فى لوحات الملوك والقادة قديمًا سواء بالنسبة للملابس أو البيئة أو الأجواء ، فليس بالإمكان تصوير فلاح أو خفير فى وضع من أوضاع أولئك الكبار بملابسهم ونياشينهم ومظاهر الفخامة والأبهة المحيطة بهم . ولذلك اتجه البورتريه إلى البساطة والتواضع ، فصار ينفذ إلى القلب بسهولة دون حاجة إلى أن يسأل : من هذا الذى نراه مصورًا أمامنا ومامقامه فى مجتمعه وزمانه ؟

وعندما ندخل إلى عالم البورتريه عند الفنان حسين أمين بيكار فإننا نقف أول مانقف عند لوحاته الشخصية التى رسمها لنفسه . وهذه اللوحات لا تقول لنا أنا الفنان بيكار أطالعكم بصورتى ، بقدر ماتقول ها أنا تلميذ أستاذى الكبير أحمد صبرى (١٨٨٩ - ١٩٥٥) وهل تذكرون صورتى التى رسمها لى أستاذى الراحل وأنا أمسك بالعود أعزف عليه ؟

كان أحمد صبرى أقدر مصورى المدرسة المصرية الحديثة فى رسم البورتريه ، وقد حصل عام ١٩٢٩ على جائزة الشرف من جمعية الفنون الجميلة الفرنسية على

لوحته الرائعة «الراهبة التى هى من أجمل لوحات البورتريه التى جادت بها موهبة فنان مصرى. وقد سار حسين بيكار على هدى أستاذه أحمد صبرى، وصار بدوره من أقدر مصورى الوجه الإنسانى ولعل معارضه الناجحة التى أقيمت بالقاهرة لإسهاماته فى هذا المضمار أبلغ دليل على ذلك . إن لفناننا القدير حسين بيكار إسهامات فى العديد من المجالات الفنية . وتطالعنا صحيفة «الأخبار» التى عمل بها منذ ترك منصبه كرئيس لقسم التصوير فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة صباح الجمعة من كل أسبوع بكلماته الجادة فى النقد التشكيلى إلى جوار رسم من قلمه مصحوب بأبيات من الشعر تنفذ إلى الصميم لرجاحتها وصدقها . وقد جمع مختارات من هذه الأبيات فى كتابه « صور ناطقة » الصادر فى إبريل ١٩٧٧ . ولن نتكلم هنا عن إسهامات حسين بيكار العديدة الأخرى ، وعلى الأخص فى مجال تزويد الكتب بالرسوم الرشيقة مثل تزيينه كتاب « ألف ليلة وليلة » الذى أصدرته فى طبعة عصرية « دار الشعب » بالقاهرة من عدة أجزاء ، وهذه رسوم لا تغادر الذاكرة سريعًا لما توصّل إليه حسين بيكار فيها من « قالب » تفرد به .

ولنتجول الآن بين أعمال بيكار فى البورتريه ، وستقع أنظارنا فى الواقع على « ألبوم » رائع من الصورَ لشخصيات جاءت كى يصورها الفنان . كثير منها شخصيات معروفة من أطباء (دكتور بهى الدين شلش) ، وفنانين (مفيد جيد ويوسف فرنسيس وجمال السجينى) وأدباء (ثروت أباظه) ونقاد (ألفريد جناوى وكمال الملاخ) وباقة من زهرات المجتمع .

وإذا أردنا أن نتتبع السمات الرئيسية لأسلوب بيكار فى فن البورتريه فإننا نجده يحذف فى هذه اللوحات الخلفيات تمامًا ويركز الاهتمام كله على وجه الشخصية . ولا يضيف عادة « اكسيسوارات » تومئ إلى مهنة الشخص صاحب الصورة أو عمله أو مكانته الاجتماعية أو انشغالاته أو حياته اليومية . على أن ثمة استثناءات

قليلة على ذلك مثل لوحة جمال السجينى حيث صوره بيكار أثناء أدائه لعمله فتتبين توًّا أننا إزاء نحّات يعمل أزميله فى كتلة من الحجر. أما فى أغلب اللوحات فإن الذى يواجهنا فى اللوحة هو الشخص مجردًا. ويعتمد بيكار فى المعالجة على الأسلوب الواقعى البحت فلا تحتوى اللوحة على أى مقومات رمزية أو خيالية، فأمامنا فى اللوحة الشخص كما هو، دون أدنى إيماءات مثالية أو فكرية أو عاطفية أو نفسية، فالشخصية التى أمامنا لا تدلّ إلاّ على نفسها، وعلى نفسها كفرد منفصل عن كل مايحيط به.

وملامح الشخص المصور تبزغ على سطح اللوحة بما يوضع عليه من خطوط قلمية، أما اعتماد الفنان على اللون فيأتى فى المرتبة الثانية من اهتمامه. ولكأننا نستمع من خلال حرفية بيكار إلى صوت المصور الفرنسى الكبير دومينيك انجر (١٧٨٠ – ١٨٦٧) وهو يقول: إن الفنان الحق هو من يتقن الرسم، أما التلوين فهو عامل مساعد يأتى ليعزز الرسم ولا يقصد لذاته. وتفصح لوحات بيكار عن تمكّنه من قلمه وأستاذيته فى استخدام الخطوط، وهى أستاذيه قلّ وجودها بين جيل المصورين المعاصرين، ولهذا بدا بيكار متفردًا بهذه القدره التى يقصر عنها الكثيرون. فإن « البورتريه » امتحان عسير لقدرات الفنان الحرفية، فهو مطالب بأن يترجم على سطح اللوحة الوجه الذى يراه أمامه. وكل ابتعاد عن الشبه أو إخفاق فى نقله ينتقص من عمل الفنان ويقلل من قيمته، ولهذا وصف فن البورتريه بأنه « فن صعب » يتحاشاه العديدون حتى لا تنكشف حقيقة قدراتهم، فإمكانات الفنان على التصرف متاحة عندما يصور موضوعات أخرى غير الوجه الإنسانى، أما إذا صور بورتريه لشخص معين، فإما أن تكون لوحته صورةً لهذا الشخص أو لا تكون، وذلك على قدر الشبه المستطاع تحقيقه.

ويصور حسين بيكار أغلب شخصياته جالسةً جلسةً مريحة وتعطينا – كما أعطت

الفنان من قبل – وجهها . وبيكار ليس مصورًا مزعجًا لأنموذجه فهو لا يصور إلاّ مايرضى الأنموذج أن يصور منه ، ولا يتسلل إلى الأعماق الدفينة للشخصية ليلتقط عللاً نفسيةً أو عيوبًا مخفيةً استطاعت الإرادة الظاهرة أن تكبتها وتضمرها ، ولهذا فإن الأنموذج يستسلم فى دعة لبيكار ، مطمئنًا أنه لن يصوره إلاّ على ما يروق له هو أن يبدو فى اللوحة ، بل وفى بعض الأحيان على صورة أفضل مما يبدو عليها . وليس لبيكار عندما يرسم بورتريهاته أية انشغالات سيكلوجية استبطانية وهو عندما يغوص فى الأعمال لا يغوص إلاّ بالقدر اللازم لالتقاط مايكفى لبناء الشخصية على اللوحة . بل إن شغله الأوحد هو : كيف ينقل إلى لوحته أفضل ما يمكن أن يعطيه الأنموذج الذى يصوره ، وهو فى هذا المقام أقرب إلى المصور الأسبانى دييجو فلاسكويز (١٥٩٩ – ١٦٦٠) منه إلى مواطنه فرانشيسكو جويا (١٧٤٦ – ١٨٢٧) وهو ينقل ذلك إلى لوحته برعاية ولطف يوليهما للأنموذج على الدوام ، ويطلق على ذلك « أدبيات فن البورتريه » فانشغال بيكار فى بورتريهاته انشغال أبوىّ وجمالى فى المقام الأوّل ، فهو يضع نصب عينيه أن يصور أنموذجه وسيمًا هادئًا متوازنًا ، أى أن تحتلّ لوحته هيئة بهية الطلعة تواجهك فى ألفة ، ولا يسعك إلاّ أن تبادلها هذه الألفة ، فأنت أمام شخصية أعطت أفضل ماعندها ، وبدت على خير مابإمكانها أن تبدو عليه . ومعالجة بيكار لشخصياته معالجة رصينة ، أنيقة رائقة ، وهو عطوف على نماذجه ، محب لها ، لا يعنى إلاّ أن يصور جوانب الجمال فيها . وهذا الجمال على أى حال لا يعنى الوسامة على الدوام ، فقد يكون جانب الجمال الذ ى يلتقطه فى الشخصية ذكاءها الذى يلمع فى عينيها وابتسامة شفتيها ، وقد يكون وقارها ، أو قوّة عزيمتها ، أوطيبتها وتفانيها من أجل الخير . كلّ ذلك يلتقطه بيكار من وجه الأنموذج الذى يصوره . وليس ذلك بمستغرب ، فان الوجه مرآة القلب . والقلب قنديل من العينين على الأخص يضىء . وتكتسى لوحاته

بشفافية مميزة . وقلما يعمد بيكار إلى استخدام الخطوط المستقيمة الحادّة ، بل يميل إلى الخطوط الانسيابية الدائرية مما يمكنه من أن يضفى على شخوصه مايريده من حنو ونعومة وامتلاء . وإن كان كلّ ذلك لم يمنع من أن تكتسى اللوحات فى بعض الأحيان بقولبية تتسبب فى جمودها .

المحتوى

صفحة

كتب أخرى للمؤلف فى الفنون التشكيلية

من رواد الفن الحديث	الدار القومية للطباعة والنشر – ١٩٦٥
خمسة رسامين كبار	دار الكتاب العربى للطباعة والنشر – ١٩٦٨
العين العاشقة	الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٩
التعبيرية فى الفن التشكيلى	دار المعارف – ١٩٧٩
حصاد الألوان	الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٩
الفن الحديث ؛ محاولة للفهم	دار المعارف – ١٩٨٢

رقم الإيداع	١٩٨٣/٣٠٣١
الترقيم الدولى ٣-٠٤٨٠-٠٢-٩٧٧	ISBN

١/٨٢/١٦٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

٣٠ م

